Google

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter http://books.google.com durchsuchen.

HARVARD UNIVERSITY

LIBRARY OF THE
SCHOOL OF ARCHITECTURE

FROM THE REVERE FAMILY FUND

Kleine Schriften.

Kleine Schriften

von

Gottfried Semper

Herausgegeben

von

Manfred und Hans Semper

Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1884

Revere fund
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE
HARVARD UNIVERSITY
March 2, 1942

3.00

1

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

e54

Vorwort.

Im vorliegenden Bande treten die Unterzeichneten mit einer Sammlung kleinerer Schriften ihres Vaters, Gottfried Semper, vor das kunstgebildete Publikum, in der Hoffnung, diesem letzteren damit manche erwünschte Mitteilung und Anregung zu bieten, und mit dem Wunsche, die Kenntnis und die Anschauung von der allseitigen und mannigfaltigen Wirksamkeit des Verstorbenen, als Denker, Gelehrter und feinfühlender Kritiker im Fache der Kunstwissenschaft, sowie als Lehrer und Hauptförderer eines bewußtvollen, stilgerechten Schaffens im Gebiete der Architektur und des Kunstgewerbes, soweit als möglich zu vervollständigen oder wieder aufzufrischen und damit einen Akt der Pietät zu erfüllen.

Wenn auch ein Teil der hier gesammelten Schriften bereits früher, vom Verfasser selbst schon, sei es in der Form von einzelnen Broschüren, sei es als Beiträge für Kunstblätter und andere Zeitschriften des In- und Auslandes, veröffentlicht wurde, so sind dieselben doch ihrer Mehrzahl nach schwer auffindbar und benutzbar geworden oder wohl ganz in Vergessenheit geraten, indem die Auflagen einiger Broschüren erschöpft, die Zeitschriften, in denen einzelne Arbeiten vergraben liegen, eingegangen sind, oder im Auslande, zumal in England, erschienen.

Nur zwei Broschüren: „Die vier Elemente der Baukunst", Braunschweig, Vieweg und Sohn 1851, sowie: „Wissenschaft, Industrie und Kunst", ebenda 1852, sind noch im Buchhandel und konnten deshalb in diese Sammlung leider nicht aufgenommen werden, weil die darauf hinzielenden Verhandlungen mit den jetzigen Verlegern derselben nicht zu dem erwünschten Resultate führten.

Ein anderer und zwar der größere Teil der hier mitgeteilten Aufsätze ist aber noch gar nicht an das Licht der Oeffentlichkeit getreten. Einige dieser unbekannt gebliebenen Arbeiten waren zwar offenbar vom Verfasser für den Druck bestimmt, aber wie dies in dem Leben eines jeden Schriftstellers vorkommt, durch zufällige Umstände nicht dazu gelangt, während andere als Vorlagen oder Hefte für öffentliche Vorträge ausgearbeitet wurden, wieder andere als Vorstudien zu einer größeren Arbeit, dem „Stil", zu betrachten sind. Wenngleich diese letzteren in umgeänderter Gestalt in dieses Hauptwerk aufgenommen wurden, so dürften sie doch nicht des Interesses entbehren und zwar vermöge der ihnen verliehenen selbständigen Form und der Gedankenverbindungen, die vielfach von denen des Hauptwerkes abweichen.

Zudem ist zu bemerken, daß in mehreren dieser bisher ungedruckten Aufsätze, wie allerdings auch in einigen bereits erschienenen, Streifereien des Verfassers in das Gebiet hinüber stattfinden, welches er im dritten, nie veröffentlichten Teile seines „Stil" zu behandeln gedachte, nämlich der „Vergleichenden Baulehre". — Diese Essays über einzelne Teile des vom Verfasser leider auch nicht mehr in fertiger Gestalt, wohl aber als Fragment hinterlassenen Abschlusses seines Hauptwerkes mögen neben dem selbständigen Interesse, das sie erwecken dürften, zugleich auch dazu beitragen, den Leser auf die Veröffentlichung des ebenerwähnten Torso vorzubereiten, welche, wie wir hoffen, ebenfalls in den nächsten Jahren ins Werk gesetzt werden kann.

Ebenso steht auch eine eingehende Biographie auf Grundlage erschöpfender Benutzung des vorhandenen Quellenmaterials in Aussicht.

Die begonnene Prachtausgabe der Zeichnungen und Entwürfe des Verstorbenen, die manche wertvolle, nie zur Ausführung gelangte Idee des Meisters der Oeffentlichkeit übergeben sollte, mußte leider wegen mangelnder Teilnahme und Unterstützung vorläufig wieder eingestellt werden, da ohne eine solche die Kosten des Unternehmens nicht hätten bestritten werden können.

Um noch einige Worte zur Charakteristik der vorliegenden Sammlung hinzuzufügen, so ist zunächst zu bemerken, daß die darin vereinigten Abhandlungen, je nach der Zeit und dem Anlaß ihres Entstehens, vom Verfasser in deutscher, englischer, französischer oder selbst italienischer Sprache geschrieben wurden.

Einerseits um der Sammlung kein allzu buntes Aussehen zu geben, anderseits in der Erwägung, daß doch der eine oder andere der deutschen kunstsinnigen Leser in einer der erwähnten Sprachen weniger bewandert sein möchte, um den Inhalt einer in einer solchen verfaßten Schrift mit ungeteilter Aufmerksamkeit und ohne materielle Schwierigkeiten verfolgen zu können, haben sich nun die unterzeichneten Herausgeber der verantwortungsvollen Arbeit unterzogen, sämtlichen nicht deutsch geschriebenen Essays der Sammlung ein deutsches Gewand anzulegen. Hierbei waren sie vor allem darauf bedacht, nicht bloß den Sinn, sondern auch die Eigentümlichkeit und Kraft des Ausdrucks der Original-Texte getreulich beizubehalten und wiederzugeben, zugleich aber doch dem deutschen Sprachgeist und speciell der deutschen Ausdrucksweise des Verstorbenen so viel als möglich Rechnung zu tragen.

Zu dieser Arbeit des Uebersetzens, die keineswegs eine bloß mechanische war, kam aber noch die des Kollationierens und Kombinierens in den nicht seltenen Fällen, daß von einem und demselben Aufsatz mehrere, stets an Varianten reiche, Bearbeitungen,

Bruchstücke u. dgl. vorhanden waren. Hier galt es vor allem den Plan, die Disposition der betreffenden Arbeit klar zu erkennen und zur Geltung zu bringen und darnach die verschiedenen Entwürfe sich ergänzen zu lassen, wobei stets die reifere Ausarbeitung als maßgebend angenommen, und nur in ihren Lücken durch die ihr analogen Fragmente oder Entwürfe ergänzt wurde.

Besonders galt es häufig, die Detailaufschriften innerhalb des Rahmens der einzelnen Aufsätze, die trotz der stets klar erkennbaren Disposition, nicht immer äußerlich, materiell ganz konsequent behandelt waren, und bei dem Leser also leicht hätten Verwirrung erzeugen können, nach der einmal angefangenen Weise streng durchzuführen.

Bei dieser äußerlich organisierenden, sowie retouchierenden Thätigkeit schoben jedoch die Unterzeichneten, was sie zur Beruhigung des Lesers ausdrücklich betonen wollen, dem Verfasser nicht etwa eigene Gedanken oder Interpretationen unter; das einzige, was sie von eigenen Sätzen etwa beifügten, beschränkt sich auf einige, möglichst knapp gehaltene, rein formelle Uebergangsworte, wodurch sie den geistigen Zusammenhang der einzelnen Partieen, der stets vorhanden, aber äußerlich oft nicht angedeutet war, eben auch für das lesende Auge mehr zur Evidenz bringen wollten, da sie der Ansicht sind, daß die sichtbare Klarheit der Gedankenfolge auch die leichte und klare Auffassung derselben beim Leser fördert und dadurch diesem sie auch in ihrer inneren Klarheit um so deutlicher erscheinen läßt. Kein charakteristischer Ausdruck, kein originelles Wort, überhaupt kein noch so beiläufiger Gedanke des Autors ist aber, weder nach Form noch Inhalt, wir betonen es nochmals, dieser vermittelnden Ueberarbeitung geopfert worden. Eine solche war überhaupt nur bei jenen schriftlichen Aufsätzen notwendig, welche dereinst als Substrat für mündliche Vorträge gedient hatten, in denen der Verfasser die vermittelnden Worte extemporisierte, da sie in seiner

schriftlichen Vorlage während der Vorlesung ihn, durch Verdunkelung der Hauptpunkte, nur gestört hätten.

Die Unterzeichneten hoffen, daß ihnen ihr durch die geschilderten Gesichtspunkte geleitetes Streben, eine treue und korrekte Wiedergabe auch der ursprünglich in fremden Sprachen verfaßten Schriften des Verstorbenen zu veranstalten, gelungen sei; an Sorgfalt, dies Ziel zu erreichen, haben sie es nicht fehlen lassen. Auch sind sie stets in der Lage, die vollkommene Authenticität der hier veröffentlichten Essays, sowohl der ursprünglich deutsch verfaßten, wie der übertragenen, durch die Originalmanuskripte und Drucke zu beweisen.

Noch einige Punkte zur Charakteristik dieser Sammlung dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Wenn es auch in einigen Fällen gelang, durch gegenseitiges Ergänzen verschiedener Ausarbeitungen derselben Abhandlung, ein ziemlich kompaktes Ganze zu erhalten, so tragen gleichwohl mehrere der hier vorgeführten Abhandlungen unverkennbar mehr den Charakter einer andeutungsreichen Skizze oder selbst eines Fragmentes, als den einer fertigen Arbeit an sich.

Daß wir nun dennoch auch diese Produkte der Oeffentlichkeit übergaben, motivieren wir damit, daß ebenso wie die Skizzen oder abbozzi geistreicher Künstler nicht nur ästhetischen Genuß an sich, sondern auch einen besonders deutlichen Einblick in die Denkweise, den schöpferischen Prozeß, die technischen Kunstmittel und Studien desselben gewähren, und dadurch wesentlich zum Verständnis seiner auch äußerlich vollendeten Werke beitragen, so auch nach unserer Ueberzeugung die Entwürfe und scheinbar flüchtigen Aperçus eines bedeutenden Schriftstellers weder die geistige Klarheit und die anregende Kraft, die ihm von Haus aus eigen ist, entbehren, noch auch wertlos seien für das Verständnis seiner ausgeführteren Werke.

Gerade an diesen Aufsätzen kann man in höchst interessanter Weise das lange dauernde Gären und zu immer größerer Fülle

Sichausgestalten jenes, aus ebenso tiefen Reflexionen, wie reichen Erfahrungen und fachlichen Studien hervorgegangenen Systems, welches der Verfasser schließlich zum Teil im „Stil" niederlegte, verfolgen, so daß dieser gedankliche Werdeprozeß neben der Anregung, welche auch die bloß skizzenhaft angelegten Aufsätze nach Inhalt wie Ausdruck immerhin gewähren, sie im Zusammenhang miteinander noch wichtiger erscheinen läßt.

Daß nun in einer solchen Sammlung von Aufsätzen, die äußerlich unabhängig voneinander, aus den verschiedensten Anlässen entstanden, zugleich aber alle aus der Werkstätte eines Geistes hervorgingen, der ein mehr und mehr in organischen, einheitlichen Zusammenhang tretendes großes System der Künste in sich allmählich entwickelte, Wiederholungen stattfinden müssen, sei es mit Rücksicht auf die reichste Frucht dieser Geistesarbeit, den Stil, sei es hinsichtlich des Inhalts der einzelnen Aufsätze der Sammlung selbst, ist naheliegend oder vielmehr selbstverständlich. Hätten die Herausgeber diese Wiederholungen vermeiden wollen, so hätten sie entweder einen Teil der Aufsätze ganz beiseite lassen und damit doch auch wieder manche Ideen des Verfassers aufopfern müssen, die in den anderen Aufsätzen nicht vorkommen oder weniger entwickelt sind, oder sie hätten die Aufsätze so verstümmeln müssen, daß aller geistige Zusammenhang und jede Form verloren gegangen wäre. Sie konnten sich weder zu jenem Akt der Geringschätzung noch zu letzterem barbarischen Eingriff in die Produkte eines Mannes entschließen, welcher wußte, was er schrieb, und sich bei Lebzeiten bestens für ein solches Verfahren bedankt hätte.

Auch sind diese Wiederholungen ihrer Ansicht nach nicht ermüdend, einmal weil die einzelnen wiederholten Ideen oder Thatsachen doch immer wieder in einem anderen Zusammenhange als an den andern Stellen auftreten, und dadurch gerade wieder ein Zeugnis von der regen Kombinationsgabe des Verfassers liefern, der alle Teile seiner Kunstlehre in Beziehungen zu einander zu

bringen und dieſe darzulegen wußte, ſodann weil die Form, in der dieſe Wiederholungen auftreten, doch nie ganz identiſch iſt, ſondern ſtets friſche, lebhafte Wendungen zeigt, die ihren anregenden Eindruck nicht verfehlen.

Es iſt die geiſtreiche Diktion, welche auch die ſchon bekannte Thatſache immer wieder neu oder doch anziehend erſcheinen läßt.

Indem wir nun ſchließlich auf die Diktion zu ſprechen kommen, die wir, wie geſagt, auch in den Ueberſetzungen beizubehalten bemüht waren, ſo wird ſich der Leſer bei der Mehrzahl der Aufſätze und zumal bei denen, welche öffentlichen Vorträgen zu Grunde lagen, dem Reize dieſer energiſchen, lebhaften und zugleich leichten und natürlichen Sprache nicht entziehen können, welche unwillkürlich an die franzöſiſche, anregende und prickelnde Darſtellungsweiſe erinnert, dabei aber ſtets tiefe, umfaſſende Gedanken vorträgt. Gerade hierin unterſcheiden ſich dieſe Abhandlungen weſentlich von der wuchtig ernſten, bisweilen ſelbſt ſchwierigen Sprache des „Stils“.

Diejenigen dieſer Aufſätze, welche Themata behandeln, die im „Stil“ ebenfalls zur Sprache kommen, ſo beſonders die Aufſätze der erſten Abteilung „Kunſtgewerbliches“, können ſomit geradezu als populäre Erläuterungen und Kommentare über dasſelbe Thema, oder vielmehr als populäre Vorträge darüber gelten, was ſie in der That auch waren. Und als ſolche mögen ſie dazu beitragen, die Lehren und Anſchauungen, die in jenem gewichtigen Werke dargelegt ſind, auch unter denjenigen Künſtlern und Induſtriellen zu verbreiten, welchen jenes aus was immer für Gründen weniger zugänglich iſt, ebenſo wie ſie dazu beitragen mögen, manchen für die Lektüre jenes Hauptwerkes vorzubereiten und zu intereſſieren. — Was die Anordnung und Einteilung der Aufſätze in vier Hauptgruppen betrifft, ſo überlaſſen wir dem Leſer ſelbſt, das Syſtem, welches wir dabei befolgten, zu prüfen, ohne uns hier darüber noch beſonders ausſprechen zu wollen.

Die Daten über Zeit und Anlaß der Entſtehung, beziehungs-

weise Veröffentlichung der einzelnen Schriften haben wir in Anmerkungen unter dem Texte beigefügt. Zur Scheidung unserer Anmerkungen von denen des Autors haben wir unter die des letzteren stets den Zusatz: „Anmerkung des Verfassers“ gesetzt.

So möge denn das Büchlein freundliche Aufnahme finden!

Innsbruck und Hamburg

November 1883

Dr. Hans Semper
Professor der Kunstgeschichte.

Manfred Semper
Architekt.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

A. Kunstgewerbliches.

1. Textile Kunst 3
2. Keramisches 18
   1. Klassifikation der Gefäße 18
   2. Ueber die Gefäßteile 35
   3. Einfluß der Materialien und ihrer Behandlung auf die Entwickelung keramischer Typen und Stile 43
   4. Ueber Porzellanmalerei 58
3. Metallotechnisches 76
   1. Bericht über die Waffensammlung in Windsor Castle . . 76
   2. Kritik von Ankäufen für das Museum of practical art . 84
   3. Bemerkungen über einige Gegenstände der Metallotechnik . 86
   4. Ueber den frühesten Stil der Metallkonstruktion und der Metalldekoration 90
   5. Bericht über die Abteilung für Architektur, Metall- und Möbeltechnik und praktisches Entwerfen 95
   6. Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik 100

B. Archäologie der Architektur.

1. Entdeckung alter Farbenreste an der Trajansäule in Rom . . 107
2. Ueber das Erechtheum 109
3. Ueber die Erymata des Parthenon 122

Seite
4. Die neben den Propyläen aufgefundenen Inſchrifttafeln . . . 125
5. Die Reſtauration des tuskiſchen Tempels 173
6. Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunſt 191

C. Urelemente der Architektur und Polychromie.

1. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plaſtik bei den Alten 215
2. Entwurf eines Syſtems der vergleichenden Stillehre 259
3. Ueber architektoniſche Symbole 292
4. Ueber die formelle Geſetzmäßigkeit des Schmuckes und deſſen Bedeutung als Kunſtſymbol 304
5. Ueber das Verhältnis der dekorativen Künſte zur Architektur . 344
6. Ueber den Zuſammenhang der architektoniſchen Syſteme mit allgemeinen Kulturzuſtänden 351
7. Ueber den Urſprung einiger Architekturſtile 369
8. Entwickelung der Wand- und Mauerkonſtruktion bei den antiken Völkern 383
9. Ueber Bauſtile 395

D. Reiſebriefe, Berichte und dergleichen.

1. Reiſeerinnerungen aus Griechenland 429
2. Ueber den Bau evangeliſcher Kirchen 443
3. Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau 468
4. Reiſe nach Belgien im Monat Oktober 1849 474
5. Ueber Wintergärten 484
6. Die neueſten Pariſer Bauten 491
7. Zur Florentiner Domfaçade 496
8. Die Sgraffito-Dekoration 508

A.

Kunſtgewerbliches.

I. Textile Kunst*).

Der Einfluß der textilen Kunst auf die Architektur ist nicht wie derjenige der Keramik nur ein ästhetischer, sondern auch ein technischer und nur durch die textile Kunst ist es möglich, die Polychromie der Griechen zu erklären. Wie wir in der Keramik fertige Naturformen, welche an sich schon vollständig dem Zwecke des Gefäßes entsprechen, als Grundtypen für ihre Formen auftreten sehen, so treten auch hier wieder einige Naturformen bestimmend, wenn auch nicht in demselben Maße, auf. Die Tierhaut und das Netzwerk der Baumrinde sind die eigentlichen ersten Typen der textilen Stoffe und sie sind auch die ersten, welche vom Menschen in diesem Sinne benutzt worden sind. Noch jetzt finden wir sie bei den Indianern Nordamerikas mit einer bewundernswürdigen Kunstfertigkeit bearbeitet. Vorerst verstehen sie es vortrefflich, die Felle zu gerben, ohne daß das Haar ausfällt; hauptsächlich verarbeiten, nähen sie dieselben mit weit mehr Geschmack nach ihrem natürlichen Schicklichkeitsgefühle, als dies an ähnlichen Gegenständen bei uns geschieht. Wo wir die Nähte, und doch immer nur unvollkommen, verstecken, geben sie ihnen gerade Veranlassung zu künstlerischer Bethätigung. Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verbande und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen,

---

*) Diese Abhandlung muß in Zürich als unmittelbare Vorarbeit zum „Stil“ entstanden sein.

welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind. Dabei beweisen sie überdies noch einen großen Geschmack in Form und Farbe. Sie kennen und gebrauchen nur die drei Grundfarben: Rot, Blau, Gelb, die sie aber durch Nebenansetzen von Weiß und Schwarz als neutrale Töne miteinanderstimmen. Alle ihre Farben harmonieren mit dem braunen Grundton des Leders. Mit einem Worte, die Kleidungsstücke dieser Wilden sind sehr vollendet in stilistischer Hinsicht. Namentlich beweisen sich die indischen Squaws als sehr geschickte Näherinnen und Stickerinnen.

Auch bei unseren Vorfahren, den Germanen, war die Kunst der Kleidungsstücke ausgebildet, denn wir wissen, daß ihre Rhenones, eine Art künstlich bearbeiteter Renntierfelle, bei den Römern so beliebt wurden, daß man ein Verbot gegen das Tragen derselben erließ aus Furcht vor überhandnehmendem germanisierenden Einflusse. Vermutlich waren ihre Näh- und Stickereien ähnlich den jetzigen kanadischen, von welchen wir oben sprachen.

Ueberall finden wir bei den Naturvölkern von unverdorbenem Gefühle die Manifestierung der Grundgesetze des Stiles auch in ihrer textilen Kunstäußerung: Nichts darf versteckt werden. Ueberall sind die zusammenhaltenden fungierenden Teile die Gegenstände reichster ornamentaler Verzierung, wogegen sich die zwecklichen, subjektiven Teile nur entweder durch den Stoff oder tendenziöse Verzierung auszeichnen.

Im Mittelalter wurde der Pelz mit großem Luxus in das Kostüm aufgenommen und noch jetzt ist er in der Staatstracht des englischen Adels geblieben.

Eine weitere Bearbeitung der Tierhaut ist ferner das Leder, das im Mittelalter durch die gepreßten Ledertapeten Eingang in die Baukunst fand. Neuerdings versuchte man ebenfalls diesen Gegenstand einzuführen. Bei den Juden finden wir in bedeutendem Maße die Anwendung textiler Stoffe in der Baukunst bei der Stiftshütte.

a) Die eigentlichen textilen Flechtwerke.

Das ursprünglichste Flechtwerk ist wohl der Zaun aus ineinandergeflochtenen Zweigen, ferner die Matte. Daraus folgen dann nach und nach die feineren Gewebe bis zu den feinsten, erfindungsreichsten Produkten der heutigen Weltausstellungen. Die gemeinschaftliche Absicht bleibt aber immer eine elastisch biegsame Decke oder Umhüllung. Namentlich ist es dann die Kunst der Teppiche, die schon im graueſten Altertume berühmt war, und schon von dorther datieren die zwei technischen Hauptverfahren zur Hervorbringung der Zeichnung, die Stickerei und Weberei.

Die Assyrer waren sehr vorgerückt in der Teppichkunst, namentlich der Stickerei (opus plumarium), dagegen die Aegypter mehr in der kunstreicheren und solideren Dessinweberei. Alte Schriftsteller sprechen von gestickten assyrischen Teppichen auf Gold- und Silbergrund, welche statt der Gemälde dienten. Vielleicht war dies etwas den heutigen Gobelins Aehnliches, welche so die Mitte halten zwischen beiden Arten. Die Römer hatten ihre prachtvoll gestickten Periptomata, jene kolossalen, flachkegelförmigen Zeltüberdachungen der Amphitheater. Auch die sogen. Aulea, der Vorhang vor der Szene war durch feine Stickerei bekannt. Eine sehr ausgebreitete Verwendung finden derartige Vorhänge namentlich in der späteren Kaiserzeit, sogar die Straßen wurden mit Teppichen bedeckt, um das Publikum vor der Sonne zu schützen. Ja, die Stickerei wurde sogar in jener entarteten Zeit eine Lieblingsbeschäftigung der Männer.

Während der ersten christlichen Jahrhunderte sanken gewiß auch die textilen Künste wie alle anderen in tiefen Verfall; doch fanden sie im Hofstaat der Fürsten, wie besonders im kirchlichen Kulte und für die feierlichen Gewänder der Priester auch in dieser Zeit reichliche Verwendung. Die früheſten altchristlichen Darstellungen auf Reliefs und Mosaiken, die sich unmittelbar an

die römiſche Kunſt anſchließen, zeigen uns insbeſondere häufig jene Prachtvorhänge, womit die Säulenhallen der Paläſte, der Kloſterhöfe, der Kirchenſchiffe, ſowie die Altarciborien verhängt wurden. Sehr frühe aber machten ſich in dieſem Zweige der Kunſtinduſtrie einerſeits byzantiniſche, andrerſeits durch Venedig und Byzanz vermittelte oder von Spanien her eindringende orientaliſche Einflüſſe geltend. Schon im 8. Jahrhundert wird auch im Abendland ein großer Luxus an geſtickten und gewebten Teppichen und Gewändern getrieben. Als Beweis deſſen ſeien hier einige Stellen aus Anaſtaſius Bibliothekarius angeführt.

Leo III. (705) beſchenkte die Baſilika des St. Peter mit einem weißen, ganz ſeidenen Vorhang, mit goldgeſticktem Kreuz darauf. In Santa Eudoxia ſtiftete er eine Altardecke mit goldgeſtickten Kränzen, Kreuzen und goldenem Saum.

Pasqualis I. (817—824) beſchenkte St. Maria maggiore mit einem Gewande, worauf Chriſti Taufe durch Johannes im Jordan in Gold geſtickt war, ebenſo war der Saum golden. Gregor IV. (837—844) ließ ein goldgeſticktes Gewand anfertigen, worauf die Geburt, Taufe, Präſentation und Auferſtehung dargeſtellt waren; dieſe Geſchichten waren von Edelſteinen eingefaßt.

Nach Leo Oſtienſis beſchenkte Ende des 8. Jahrhunderts ein gewiſſer Auribert das Kloſter von Montecaſſino mit einer goldgeſäumten Alba ꝛc.

Auch Karl der Große und die ältere Dynaſtie Frankreichs war dieſem Luxus in Stoffen ſehr zugethan. Im Anfange des 12. Jahrhunderts war alles byzantiniſiert und orientaliſiert und ein großer Teil auch der ſpäteren mittelalterlichen Ornamentik läßt ſich auf orientaliſche Teppichverzierungen zurückführen. —

Dann aber entwickelte ſich, wohl zuerſt in Frankreich, dann in England eine reiche Manufaktur von Seiden- und Wollenſtoffen. Anfangs blieb auch ſie zwar in ſklaviſcher Nachahmung der arabiſchen Muſter, aber bald entwickelte ſie ſich in eigentümlicher Originalität zu einer Stufe, auf welcher ſie ſich mit

den Arabern messen durfte, ja dieselben vielleicht noch übertraf. Eine strenge Stilistik wurde vereinigt mit einem großen Reichtum, Kühnheit und Klarheit in der Zeichnung, die erfreulich sind auch dadurch, daß sie nie die Grenze des Stils überschreiten. Gerade darin hat diese Manufaktur ihre Genialität gezeigt, daß sie genau die Grenze des Stils kannte und bis zu dieser Grenze ging. Barbarische Völker und die Mittelmäßigkeit können streng stilistisch bleiben, aber sie gehen nicht weit genug und der Genius hat weniger mit ihren Werken zu schaffen, als der instinktmäßige Trieb. Bald waren die europäischen Muster den orientalischen weit überlegen. Die Europäer hatten meist knappe Gewänder, während die Orientalen immer weite trugen; schon dieser Unterschied mußte einen großen Einfluß auf den abendländischen Stil ausüben, weil bei knappen Gewändern das Dessin genau gesehen wird. So kamen die Brustschilder auf mit den heraldischen Tieren, vergleichbar den altassyrischen Tierdarstellungen, anstatt der überall gleichmäßigen byzantinischen und arabischen Muster. Der berühmte Teppich von Bayeux, den die Schwester Wilhelms des Eroberers stickte, war ein langer Streifen, 19″ hoch, 210′ lang, wahrscheinlich bestimmt, den Rand eines Zeltes zu schmücken. Dieser Streifen ist ausgefüllt mit den Heereszügen Wilhelms des Eroberers, und obgleich die Zeichnungen nicht korrekt sind, so haben sie doch viel Ausdruck und sind sehr wichtig für die Geschichte der Kostüme und der technischen Künste. Bekanntlich nahm der Luxus seit jener Zeit in Frankreich so überhand, daß er kaum mehr durch die späteren Zeiten der Renaissance übertroffen wird und um das Ende des 12. Jahrhunderts eigene Gesetze gegen denselben erlassen werden mußten. Hierauf, nach den Franzosen und Engländern, bekamen die Niederländer sozusagen das Monopol dieser Industrien und sie zeichneten sich namentlich durch berühmte Teppiche aus, welche nach den Zeichnungen der größten Meister ausgeführt wurden. Nachdem schon lange Zeit diese Kunst in Frankreich in Verfall gekommen war, grün-

dete François I. in Fontainebleau eine berühmte Teppichfabrik, wo die sogenannten Gobelins erzeugt wurden, und ließ dazu aus Italien berühmte Meister kommen, so den Primaticcio. Unter Louis XIV. wurde die Manufaktur der Gobelins nach Paris verlegt, wo sie bekanntlich jetzt noch existiert. Ihre gegenwärtige Kunst ist eine Art Malerei in Wolle, ganz allem Stil entgegen.

Die Kleidungsstoffe bilden vielleicht den größten Teil der Weltindustrie und sind daher gewiß auch in künstlerischer Hinsicht wichtig. Gewiß ist der Geschmack, den eine Zeit in ihren Kleidungsstücken offenbart, auch ein richtiges Abbild des allgemeinen Zeitgeschmackes. Umgekehrt kann auch ein solch schlechter Geschmack in den Kleidern, wie der heutige, nur von schädlicher Rückwirkung auf die Kunst sein. Auch in den Kleidungsstücken sind die Naturvölker in ihrem halb unbewußten Treiben des Schicklichen sich besser bewußt, als wir und unsere Lehrer. Merkwürdig ist es aber zu sehen, wo die verschiedenen Völker in der Ausbildung der textilen Künste stehen geblieben sind. So liegen in jenen Urtypen der textilen Kunst: dem Zaune, dem Flechtwerk der Neuseeländer monumentale Aeußerungen, d. h. in Werken, wo bei uns von Monumentalität noch keine Spur vorhanden ist. Ihre Zäune bestehen aus bunt angestrichenem Flechtwerk, dessen Hauptpfähle mit Köpfen, aus demselben Stücke geschnitzt, versehen sind. Bei den Negern ist die textile Kunst schon ausgebildeter; sie zeigen in ihrem Flechtwerk aus Grashalmen namentlich großen Geschmack in der Kombination der natürlichen Farben der einzelnen Gräser, um einen Gesamtton zu erhalten, welcher das Schwarze ihres Körpers schön hervorhebt. Dunkelgelb, dunkelbraun und zuweilen etwas rot in sehr ernsten Mustern, aus einfachen Motiven zusammengesetzt. Die Südamerikaner dämpfen ihre kupferrote Farbe durch die lebhaften Papageienfedern und Aehnliches. Namentlich bei den Indianern treffen wir eine durchaus stilgerechte Verfeinerung, die uns staunen macht, sowohl in Bezug auf Haltung, Farbe und Muster, als auch in

der stofflich wie zwecklich richtigen Wahl. Hinsichtlich ihrer Färbung lassen sie immer einen Grundton durchscheinen und dazu nehmen sie am liebsten die natürliche Farbe des Stoffes. Ist eine andere Farbe Grundton, so müssen die verschiedenen Farben gestimmt werden nach dem Gesetze der Assimilation. Man findet bei ihnen oft abwechselnde Felder mit verwechselten Farben, wie wir dies schon bei den Griechen finden. Die entsprechenden Grundtöne gleich stark an Intensität und gestimmt, die Ornamente in Harmonie mit dem Grundton, aber intensiver, daneben eine kontrastierende Dominante.

---

b) Die allgemeinen stilistischen Bedingungen der textilen Kunst.

Die allgemeinste Bedingung ist die, daß alle Ornamente Flächenverzierung sein müssen, und diese Eigenschaft geht schon aus unserer Definition hervor, daß alles Textile Umhüllung, Decke bildet. Es folgt daraus, daß sich die textile Kunst niemals mit der getreuen Naturnachahmung und der naturalistischen Auffassung des Ornamentes abgeben darf. Wir brauchen keine Perspektive, keine Licht- und Schattenfärbung, dagegen regelmäßige Anordnung. Kommen Figuren in der Zeichnung vor, so müssen dieselben soviel wie möglich im Profil gegeben werden, weil das Profil viel mehr das Gefühl des Flachen gibt, als die Vorderansicht. Das Gesetz der regelmäßig symmetrischen Wiederholung wird von den unkultivierten Völkern vielleicht schon aus dem Grunde beobachtet, weil ihnen ihre Mittel jede Abweichung davon verbieten. So schützt sie die Natur gegen die Sünde. Wir dagegen herrschen über große Mittel, so daß schon diese Fülle von Mitteln für uns die größte Gefahr ist, und nur durch Räsonnement wird es noch möglich, einigermaßen Takt in diese Sache zu bringen, da uns das Gefühl dafür verloren gegangen ist. Dennoch sind die Ostindier in der Beherrschung der Mittel uns noch weit voraus und gehen doch immer nach stilistischen Gesetzen vor.

Betrachten wir von dem angedeuteten Gesichtspunkte aus die zwei hauptsächlichsten textilen Stoffe.

I. Das Leder. Hier ist es Hauptstilbedingung, daß die Nähte als solche verziert seien.

II. Die gewebten Stoffe. Die Ornamentik muß aus der Weberei hervorgehen und dieser homogen sein der Form, der Farbe und der Größe nach. Die Formen müssen einfach und regelmäßig sein, damit sie leicht auf dem Webstuhle hervorgebracht werden können. Auch die vegetabilischen und animalischen Formen, welche wir in die Muster bringen, dürfen sich nicht frei bewegen, sondern müssen stilisiert werden, die heraldischen Tiere des Mittelalters und die assyrischen Symbole liefern uns gute Vorbilder hierfür. Auch müssen sie, weil sie nur Ornament sind, und nicht Gegenstand der höheren, die Natur abbildenden Kunst, chimärischer Art sein. Dichte, schwere Gewebe müssen dichter und schwerer gemustert sein, als feine, leichte, lockere Stoffe; dasselbe Muster gilt nicht für Damast und Barege. Jedes Gewebe hat seine eigene Normalgröße für die Muster zu beobachten. Der Zeichner sollte zuerst sorgfältig den Charakter des Stoffes studieren, bevor er sein Dessin macht. Der Farbe nach verlangen leichte Stoffe weniger gesättigte Töne, als schwere Wollstoffe. Die Seidenstoffe mit dem reichen Spiele von Licht und Schatten verlangen die brillantesten Farben. Ganz allgemein gibt der natürliche Ton des Stoffes den Schlüssel zu allen Farben. Bei großen Mustern hat man den Kontrast der Farben zu mäßigen, bei kleinen hebt sich dieser selbst auf.

Gehen wir über zu den stilistischen Bedingungen der Stickerei, so ist schon das Element der einzelnen Stiche in hohem Maße bestimmend. Für den Kreuzstich müssen die Formen konzentriert sein. Anders ist es mit dem Plattstich, welcher orientalischen Ursprunges ist. Hier bilden die einzelnen Stiche parallele Linien, welche daher dem Organismus der Form folgen müssen. Beim Blatt muß der einzelne Plattstich der Richtung der Fasern folgen.

Offenbar ist er der Naturnachahmung günstiger, als der Kreuzstich. Indessen bemerken wir doch bei den Chinesen und Indianern, die fast nur die Plattstickerei anwenden, ein meist strenges Innehalten des Stiles, absichtliches Vermeiden aller starken Vorsprünge und Rücklagen in Licht und Schatten. Die Töne sind flach nebeneinander gelegt, kaum daß sich einige über die anderen erheben, um ein konventionelles Relief hervorzubringen. Zugleich gehen sie in diesem Prinzipe nicht zu weit; die Formen sind regelmäßig und symmetrisch, wie es in einer Stickerei durchaus notwendig ist. Die Chinesen weichen zuweilen von der Symmetrie ab, darin aber liegt wieder ein eigentümlicher Sinn für den Stil.

Wir Europäer stehen auch hierin anderen Völkern weit nach, indem wir immer wieder in die Naturnachahmung verfallen und in Ziererei. Der größte Unsinn der Art ist die Stickerei in Haar, wie sie als Nachahmung von Kupferstichen und Lithographien betrieben wird. Auch die berühmtesten Gobelins überschreiten vollständig die Grenzen des Stiles und gehen zu sehr in die naturalistische Auffassung ihres Gegenstandes über. Die Orientalen pflegen ihre Quadrat- und Plattstickereien mit schwarzen, roten und goldenen Fäden zu durchziehen und dadurch die einzelnen Töne zu trennen, auch in den inneren Konturen. Es erscheint dies allerdings hart, aber hält die Form dennoch auf eine Art und Weise zusammen und ist überhaupt ein Mittel um Farben, welche gegeneinander schreien könnten, in Harmonie zu bringen. Ein zu grelles Blau neben einem grellen Rot mit einer schwarzen Linie verbunden mäßigt beide. Bei sehr dunklen Farben muß man helle, neutrale nehmen zur Trennung. Eine Abart der chinesischen Plattstickerei ging ins eigentliche Relief über. Diese offenbar uralten Stickereien waren auffallend in der Pariser Ausstellung. Gewiß wurde diese Art der Stickerei schon bei den Assyriern gekannt und ich halte sie für den Ursprung des assyrischen Relief, wo nicht überhaupt der Skulptur.

c) Stilbedingungen textiler Stoffe hinsichtlich ihrer zwecklichen Bestimmung.

Ein Stoff, schicklich für einen Zweck, ist nicht schicklich für jeden anderen, und doch ignorieren unsere Fabrikanten diesen Unterschied. Die Schotten haben ihren bekannten buntfarbigen karrierten Stoff, welchen sie als Plaid vielgefaltet tragen, und nun lassen sich unsere Dandies daraus Beinkleider machen, wobei gerade die großen Carrés die Linien des Körpers zerschneiden, während die Entwickelung der Muster der Lebensachse des Beines entlang gehen sollte. Nicht viel gescheiter ist die Anwendung der indischen Shawls, so wie die Damen sie bei uns tragen. Es sind dies bekanntlich Stoffe, welche aus den reichsten Farben zusammengesetzt sind, und deren Muster, obschon dem Auge kaum entwirrbar, dennoch eine sehr schöne Harmonie zeigen. Hat man stundenlang einen solchen Shawl angesehen, so wird man doch keine Form im Kopfe behalten. An einem solchen Kaschmir arbeiten zwanzig bis dreißig Personen oft jahrelang, jede an einem einzelnen Stück, und diese werden dann so vollkommen zusammengewirkt, daß unmöglich mehr eine Naht zu entdecken ist. Daraus ist nun aber der Stil der Kaschmirshawls entstanden. Die Farbe in jedem einzelnen Stücke d. h. in jedem einzelnen Cypressenornament ist so kombiniert, daß alle doch wieder schön harmonieren. Wir finden hier wieder das Gesetz der Juxtaposition, welches offenbar schon von den Griechen gekannt sein mußte, denn sonst könnte man sich viele gemalte kleine Ornamente, welche in sehr großer Höhe gesehen wurden, nicht erklären. Da tritt offenbar meistens die Absicht der Hervorbringung einer dritten Farbe durch Nebeneinandersetzen von zwei anderen, grün durch gelb und blau u. s. w. hervor. Der Kaschmirshawl dient den Bewohnern von Indien und Kaschmir nur als Turban oder Schärpe, d. h. nur sehr faltig und zusammengebunden. Daher

wäre hier ein regelmäßiger, leicht faßlicher, als Form anſpruchmachender Deſſin nie gerechtfertigt, dagegen ſehr wohl dieſe phantaſtiſchen, unregelmäßigen Zeichnungen. Zugleich charakteriſiert ſich dieſer Stoff als echt indiſche Marktware dadurch, daß er ſich in Form und Farbe allen anderen Umgebungen anfügen kann. So aber, wie unſere Damen die Kaſchmirs tragen, daß auf einer glatten Fläche dieſes unentwirrbare Chaos recht evident zu Tage trete, iſt das Specifiſche des Stoffes ganz mißverſtanden. Aber in dieſer Beziehung ſind im allgemeinen unſere Fabrikanten unerſchöpflicher in Erfindung geſchmackloſer Muſter, als das Publikum in falſcher Anwendung derſelben.

Eine beſondere Ausbildung des Kleidungsprinzipes fand in der Entwickelung der Schutzwaffen ſtatt. Es ließen ſich urſprünglich zwei Syſteme unterſcheiden. Das orientaliſche Syſtem des Kettenhemdes und Schuppenpanzers für Mann und Pferd und das occidentale des Schienenpanzers. Der alte griechiſche Panzer war von Leder und nach ſeinem Vorbild wurde auch der metallene Panzer gebildet, ſo daß ſich die ganze Muskulatur des Körpers daran ausprägte, als Unterlage diente ein ſehr faltiges Hemd von feinem Stoffe. Ferner trugen ſie Beinſchienen. Der alte römiſche Panzer beſtand aus parallelhorizontal übereinandergeſchichteten Platten auf einem Lederkoller, dies war der ſogenannte Legionspanzer. Die römiſchen Kaiſer nahmen aber ſpäter den griechiſchen Panzer, der aus Bruſt- und Rückenſtück beſtand, welche ſeitwärts zuſammengeſchnallt wurden, an. Die Barbaren des Nordens hatten zuerſt ſehr rohe Schutzwaffen, Tierfelle zur Bekleidung und gewöhnlich die Kopfhaut des Tieres über den Kopf gezogen. Die Schilde waren aus Holz mit Leder überzogen und mit Eiſen beſchlagen. Unter den Frankenkönigen und Longobarden kam die römiſche Waffentracht auf, aber ins häßliche gezogen. Karl der Große führte bloß Arm- und Beinſchienen ein, eine Sitte, die ſich ſpäter ganz verlor und erſt im ſechzehnten Jahrhundert wieder aufgenommen wurde. Wahr-

scheinlich unter dem Einflusse der Saracenen kam nun das Panzerhemd in Gebrauch, jedoch gewöhnlich mit einem Waffenrocke darüber, und es scheint sich dies bis ins fünfzehnte Jahrhundert gehalten zu haben. Dazu trug man den Spitzhelm, welcher im vierzehnten Jahrhundert einen Aufsatz erhielt und später mit metallenen Platten noch besonders auf dem Panzerhemd befestigt wurde. Die Panoplie des sechzehnten Jahrhunderts ist die vollständigste Rüstung und vielleicht das vollständigste Schutzwaffensystem, welches je existirte. Ueberall sind die Schienen aus Rippen und Falzen gebildet, welche die Fläche ganz nach dem Hohlkörpersystem verstärken. Besonders blühte dies System unter Maximilian I., auch François I. war seiner schönen Waffen wegen berühmt. Die Kunst der Waffenschmiede hatte damals ihren Sitz besonders in Oberitalien und Süddeutschland, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühte sie in Mailand und Venedig; Piazza, Bartolomeo, Piatti und andere waren berühmte Meister der Waffenschmiedekunst.

---

d) Die Teppiche.

Obschon zu einem ganz anderen Zwecke bestimmt, haben dieselben dennoch, was die technischen Stilvorschriften betrifft, manche Uebereinstimmung mit den Kleidern. Wir können drei Hauptarten ihrer zwecklichen Bestimmung unterscheiden.

1. Der Teppich des Fußbodens.
2. Der Teppich als Decke.
3. Der Wandteppich nebst den Vorhängen (rideaux).

Alle diese Teppiche verlangen offenbar wieder als erste Stilbedingung Flächenverzierung. Sie dürfen daher keine eigentlichen Reliefdarstellungen enthalten und sollen sich vor allem nur in der angemessenen Anspruchslosigkeit ihrem Zwecke und ihrer Umgebung unterordnen. Ein Teppich kann nie ein Gemälde sein, d. h. darf es auch nicht sein. Größe, Form und Farbe

der Dessins oder Muster hängen ganz von der Umgebung ab, in welche ein Teppich gebracht wird. In ein kleines Zimmer dürfen wir keine großen Muster wählen, noch weniger einen Teppich mit kleinem Muster in einen großen Raum. In Bezug auf die Farbe kann ein großes Gemach eher brillante, gesättigte Farben vertragen, als ein kleines, ohne grell zu werden, besonders wenn die zu stark hervortretenden Töne durch eine gute Beleuchtung harmonisiert werden. Als allgemeine Regel gilt ferner noch, namentlich für die Wandteppiche, daß dieselben immer als Hintergrund der im Zimmer befindlichen Gegenstände und Personen auftreten, demgemäß anspruchslos und namentlich ruhig gehalten werden sollen. Denn in Beziehung der Unterordnung in künstlerischer Hinsicht kommt immer zuerst das Individuum, welches das Zimmer belebt, dann sein Schmuck, Kleidung, Möbel und endlich erst die Dekoration des Raumes, hierin zuletzt die Maße der Decke, des Bodens und der Wand, in Betracht.

---

e) Die Fußteppiche.

Wir wiederholen noch einmal, daß sie durchaus keine bildlichen Reliefdarstellungen enthalten dürfen. Ein Fußteppich wird uns einen schlechten Eindruck machen, wenn wir fürchten, über den gnädigen Mops zu stolpern oder in schattierte Löcher zu fallen, auch nachgeahmtes Leistenwerk ist ganz unpassend. Hinsichtlich der figürlichen Darstellungen ist noch zu bemerken, daß gerade ihre aufdringliche Prätension höchst langweilig ist, indem sie mit künstlerischer Anmaßung uns gewissermaßen zwingen, etwas Gehaltloses immer wieder zu betrachten. Es sind also solche Dessins zu wählen, die man leicht wieder vergißt, die, trotzdem sie gar nicht auffallen, doch immer sehr schön sein können. Bringt man Felder und markierte Punkte an, so müssen dieselben geboten sein durch die Architektur und das Ameublement der Zimmer.

f) Die Decken.

Hierbei gilt unsere Betrachtung nicht allein den aus Teppichen gebildeten Decken, sondern überhaupt im allgemeinen der Deckendekoration, weil dieselbe fast ganz aus dem Teppich entsprungen ist. In der Regel wählt man konzentrische oder radiale Disposition, für runde Räume ist das Velum immer noch das geeignetste Prinzip der Deckenverzierung. Die Färbung soll im allgemeinen in Opposition stehen mit dem Fußboden, ohne jedoch der Berührungspunkte zu ermangeln. Besonders eignen sich leichte Farben, kalte, ins Blaue gehende negative Töne. Fast alle Völker liebten die Decken zu malen und gewöhnlich mit Sternen zu besetzen, zugleich eine ganz poetische und stilistische Idee. Statt der Sterne nahm man später in entfernteren Symbolen die Tiere des Zodiakus.

---

g) Die vertikalen Teppiche.

Sie treten stilistisch in zwei ganz verschiedenen Reihen auf, 1. als straffe Wandteppiche, Tapeten, 2. als faltenreiche Vorhänge. Der Vorhang darf reich und konfus wie die indischen Kaschmirs sein, auch sollte man Stoffe wählen, die durch die Haltung einen besonderen Reiz erhalten, wie das reiche Spiel der Reflexe bei Seidenstoffen. Dagegen ist es ganz falsch, flache Seidentapeten anzuwenden. Dafür passen die Wollenstoffe, und es scheint, daß hierauf auch immer die alten Völker achteten. Wie der Teppich das Prototyp der Decken- und Fußbodendekoration, so war es auch für die Wanddekoration, wenigstens im Altertum, denn die Griechen und teils auch die Römer sahen in der Mauer nie das tragende, sondern immer nur das Raum trennende Element. Daher ist bei ihnen die Mauer immer versteckt hinter dem wirklichen oder gemalten

Teppich. Allerdings erfand nach und nach die Kunst allerlei zur teppichartigen Dekoration der Mauer, was endlich sehr vom Teppich abwich, aber wenigstens so weit die antike Kunst reicht, blieb das Grundprinzip dasselbe, wenn zuletzt auch nur noch für das Innere. Das erste war der Stuck, mit welchem man den Teppich ersetzte, jedoch mit ganz den Teppich restaurierenden Malereien. Dann kommen Marmortäfelungen; später das Holzgetäfel schon mit gewisser Emancipation des Materials. Diese Neuerung scheint schon sehr frühzeitig mit dem Metallüberzuge verbunden gewesen zu sein (Stiftshütte und Tempel Salomonis). Die dicken Mauern der assyrischen Gebäude waren offenbar mit Teppichen bedeckt, später wohl mit hölzernen Täfelungen mit metallenem Ueberzuge, zuletzt mit Steininkrustation. Diese Steininkrustation ging nur bis zu einer gewissen Höhe, wo dann ein Ziegelbesatz folgte, dessen Dekoration aber durchaus nicht auf die tragende Funktion der Mauer hindeutet, auch nicht auf Nachbildung von Mosaik. Es müßte somit ein zum wenigsten der Teppichdekoration ähnliches Prinzip dieselbe eingegeben haben, wahrscheinlich war diese ganze Täfelung Repräsentant der Stickerei, mit welcher sie wohl zu Zeiten behangen wurde. Dafür sprechen namentlich die Reliefs in der unteren Alabasterbekleidung, deren Ausführung weit hinter der Komposition zurücksteht. Auch die Aegypter in ihrem Mauerwerk haben die Steinarchitektur nicht ausgeführt, was sich deutlich an manchem Fugenschnitt erkennen läßt. Obschon bei den Römern die Wand ganz besonders von der Teppichdekoration sich entfernte, so finden wir sie in Pompeji dennoch unverkümmert wieder. In der Farbe ging dort die Dekoration von unten nach oben, vom schweren ins leichte über, der Sockel war schwarz oder dunkelblau, die Wand von irgend einer hellen Farbe, oben leichte weiße oder gelbe Töne, aber dann entweder wirkliche oder gemalte Oberlichter.

II. Keramisches.

1. Klassifikation der Gefäße*).

Der wichtigste aller verschiedenen Zweige der Industrie sowohl für die allgemeine Kunstgeschichte wie für die einzelnen Kunstfächer ist vielleicht das Handwerk des Töpfers, über welches ich im folgenden versuchen werde einige Bemerkungen zu machen.

Das griechische Wort für Topf ist *κέραμος*, welches ursprünglich bloß Thon, d. h. den Stoff des Gefäßes bezeichnete.

Wenn nun das Wort *κέραμος*, bei den Griechen zunächst allerdings nur auf die Werke des Töpfers im weitesten Sinne, von dem ungebrannten Ziegel bis zur feinsten etruskischen Vase, ja selbst bis zu den Terrakottaskulpturen übertragen wurde, so dehnte sich allmählich doch schon bei ihnen die Anwendung dieses Wortes auch auf Geschirre aus anderen Stoffen, Metall 2c. aus (Jub. b. Ath. 6 p. 229 C.), und um so eher glauben auch wir daher den Ausdruck in einem weiteren Sinne gebrauchen und darunter das ganze Gebiet jener industriellen Produkte begreifen zu dürfen, welche durch ihre Prototypen oder ihre Ausführungsprozesse in irgend einer Beziehung zur Töpferei stehen.

Die Gefäße von Gold, Elfenbein, Krystall und anderen harten Steinen, von Glas, Bernstein oder Holz gehören nicht vermöge ihrer Materialien, wohl aber vermöge gewisser natürlicher und traditioneller Gesetze der Erzeugung und Ausschmückung,

---

*) Vergl. Stil II § 92 f. Anmerk.: Diese Abhandlung ist im Original englisch geschrieben und als Vortrag im Marlborough-house zu London gelesen worden, in den Jahren zwischen 1852—55.

welche zuerst durch den Töpfer fixiert wurden, ebenfalls zur Töpferkunst. — Dasselbe gilt von Skulpturen, die in Metall oder anderen harten Stoffen ausgeführt sind, sie gehören vermöge ihres geschichtlichen Ursprungs, sowie durch die Thatsache, daß sie zuerst in Thon modelliert werden müssen, ehe sie in Metall gegossen oder in Stein gehauen werden können, ebenfalls der Keramik an. Die Vorschriften des keramischen Materials, des Thons und der zur Behandlung desselben gehörigen Werkzeuge machen sich auch an der statuarischen Kunst geltend, so daß wir von einem gewissen Standpunkt aus berechtigt sein dürften, alle diese Kategorieen der menschlichen Kunst unter die nämliche allgemeine Abteilung zu stellen.

Die Produkte der keramischen Kunst standen bei allen Völkern zu allen Zeiten in hohem Ansehen; sie haben für uns nahezu dasselbe Interesse, wie die Werke monumentaler Kunst selbst, welche von ersterer mächtige Einflüsse erfuhr, teils direkt durch Applikation von Teilen, die der Töpferkunst materiell angehörten, teils indirekt durch Annahme von Prinzipien und Gesetzen der Schönheit, Proportion und Ornamentation, welche zuerst an Werken der Töpferkunst erfunden und angewendet wurden.

Der erste und allgemeinste Gebrauch der Töpferei war zweifellos immer und überall der, welcher die häuslichen Bedürfnisse zum Gegenstand hat; aber sie gewann bald eine höhere Bestimmung, indem sie für religiöse und Bestattungsfeierlichkeiten angewendet wurde.

Hierdurch wurde sie zugleich Gegenstand der hohen Kunst und der Symbolik und diesem Umstand verdanken wir die Erhaltung einer ungeheuren Menge von prächtigen Vasen, während sehr wenige Geschirre bis auf uns gekommen sind. Die gebrannte Erde, selbst die weichste und am wenigsten am Feuer erhärtete, ist das dauerhafteste Material, viel dauerhafter als selbst Stein und Metall; auch dies war vielleicht ein Grund, warum gerade dieses Material so allgemein für Graburnen verwendet wurde.

Die Terrakottavaſen, welche aus Gräbern ſtammen, haben für die Geſchichte der Menſchheit dieſelbe Bedeutung wie die foſſilen Ueberreſte von Pflanzen und Tieren für die Naturgeſchichte. Sie ſind die älteſten und beredteſten Dokumente der Kulturgeſchichte. Aus der Beſchaffenheit der Töpferei eines Volkes läßt ſich auf den Kulturgrad des letzteren ein Schluß ziehen. Es bot ſich mir ſchon früher die Gelegenheit, jene zwei verſchiedenen Formen antiker Vaſen, welche beide eine hohe religiöſe Bedeutung hatten, in Parallele zu einander zu ſtellen. Das erſte iſt der heilige Nileimer, oder Situlus der alten Aegypter. Das andere iſt jene griechiſche Vaſe, die wir Hydria nennen.

Beide Gefäßarten haben die nämliche Beſtimmung, fließendes Waſſer zu faſſen. Aber das erſtere iſt ein Zieheimer, um Waſſer aus dem Nil zu holen, und deshalb charakteriſtiſch für Aegypten, das Geſchenk des Niles. Zwei ſolcher Eimer wurden von den ägyptiſchen Waſſerträgern auf Jochen getragen, ſo daß einer vorn und der andre hinten hing, wie wir ſie auf den Wandgemälden in den ägyptiſchen Speos oder Gräbern ſehen.

Der ſchwerſte Teil iſt recht eigentlich der unterſte, zur Vorſicht gegen Ueberſchütten. Sie ſind wie Waſſertropfen gebildet. Wir fühlen die Angemeſſenheit dieſer Form für deren Gebrauch, welcher dem der griechiſchen Hydria entgegengeſetzt iſt, indem dieſe ein Gefäß zur Aufnahme des Waſſers, das aus Brunnen fließt, iſt. Daher die Trichterform der Mündung und des Halſes, welche durch den Zweck ſtreng vorgeſchrieben iſt. Andrerſeits hat die Art, dieſe Gefäße zu tragen, auf die Idee geleitet, den Schwerpunkt derſelben nach oben hin zu verlegen; denn ſie wurden, wenn ſie voll waren, aufrecht, wenn ſie leer waren, der Länge lang auf den Köpfen getragen, wie wir es auf Vaſen abgebildet finden. Wer den Verſuch macht, einen Stock auf ſeinem Finger zu balancieren, wird dieſes Kunſtſtück viel leichter finden, wenn er das ſchwerſte Ende zu oberſt nimmt. Dieſes Experiment erklärt die Form der griechiſchen Hydria, welche durch zwei Henkel,

die im Niveau des Schwerpunkts angebracht ſind, vervollſtändigt wird. Ein dritter Henkel wurde hinzugefügt für eine zweite Perſon, welche der griechiſchen Waſſerträgerin das volle Gefäß auf den Kopf heben und herunternehmen half. Wie ſchlagend iſt die leichte, geiſtige und klare Natur der griechiſchen Bergbewohner in dieſer Form ſymboliſiert, im Gegenſatz zum Nileimer, welcher der wahre Ausdruck des Nationalgeiſtes der Aegypter und von Inſtitutionen iſt, deren erſtes Prinzip die Dauer war.

Die zwei Nationen waren ſich gewiß der Bedeutung dieſer Formen bewußt, indem ſie dieſelben zu nationalen und religiöſen Emblemen erhoben. Der Nileimer war das heilige Gefäß der Aegypter, und ebenſo war die Hydria der Griechen das heilige Gefäß, welches von Jungfrauen bei deren religiöſen Prozeſſionen getragen wurde, und vielleicht der Typus für eine architektoniſche Form, welche für doriſche Architektur charakteriſtiſch iſt, während die Grundzüge der ägyptiſchen Architektur wie im Embryo in der Geſtalt der Nilvaſe enthalten zu ſein ſcheinen.

Wir beſitzen einige ausgezeichnete Werke über Keramik, unter welchen das wichtigſte das Werk von Brogniard, Traité des arts céramiques, welches ein notwendiges Handbuch für jeden Praktiker in dieſem Kunſtzweige iſt.

Die Geſchichte der Töpferei von Marriat iſt ein anderer ausgezeichneter Führer. Aber in dieſen Büchern iſt der Gegenſtand mehr vom wiſſenſchaftlichen und hiſtoriſchen, als vom künſtleriſchen Geſichtspunkt aus behandelt worden. Der einzige Verſuch im letzteren Sinne iſt von einem franzöſiſchen Künſtler und Induſtriellen, Mr. Ziegler in ſeiner Etude céramique gemacht worden, welches Buch ſehr intereſſant und nützlich, wiewohl voll von Irrthümern und Paradoxen iſt. Er gibt ein Schema von den Grundformen, welche in der Keramik vorkommen, welches ſehr nützlich iſt, obgleich es keine Andeutungen über die Beziehungen gibt, die zwiſchen den Formen und dem wirklichen oder ſymboliſchen Gebrauch, und der Art ihrer Anwendung

bestehen. Er leitet alle Formen der Gefäße von zwei Urformen ab. Diese sind:

I. Die gerade Linie und der Kubus.

II. Die krumme Linie und die Sphäre.

Von der ersteren leitet er drei ursprüngliche Formen ab:

1. Den Cylinder.
2. Das Konoid.
3. Das Clavoid.

Er gibt uns als Proportionsregel für Gefäße, welche an diesen Formen teilnehmen, mindestens dreimal den halben Durchmesser und höchstens dreimal den ganzen Durchmesser. Von der zweiten, nämlich von der sphärischen Form leitet er drei andre Grundformen der Töpferei ab:

1. Das Sphäroid.
2. Das Ovoid.
3. Das Ogivoid.

Die Sphäre ist für ihn eine unkünstlerische Form, weil sie keine Richtung hat, d. h. weil sie in jeder Richtung, in welcher sie genommen wird, dieselbe erscheint; sie ist eine neutrale Form ohne irgend welche eigene Bedeutung, wenn sie nicht durch andre Formen unterstützt wird.

Das Sphäroid dahingegen hat bereits eine Richtung, welche seine Elevation von seiner Ausdehnung in horizontaler Richtung unterscheidet.

Dasselbe gilt vom Ellipoid; aber beide Formen bieten wenig Vorteil in den wundervollen keramischen Kompositionen.

Diese Formen können durch Kontraste mit geraden Linien und eckigen Formen korrigiert werden.

Das Ogivoid ist im Vergleich zur Sphäre, was das Konoid im Vergleich zum Cylinder, und eine für die Keramik so wichtige Form als für die Architektur.

Das Ovoid verhält sich zur Sphäre wie das Clavoid zum Cylinder; letzteres ist der umgestürzte Kegel, ersteres das umgestürzte Ei.

Diese Form ist die gewöhnlichste in der Keramik; im britischen Museum befinden sich verschiedene altetruriſche Nachahmungen von wirklichen Straußeneiern, aus weißem Thon oder Marmor und bemalt, welche der ältesten Periode etruriſcher Kunst angehören.

Die wundervollen panathenäiſchen Vasen und ihre zahllosen Nachahmungen aus alter und neuer Zeit gehören der ovoiden Form an.

Der Körper einer ovoiden Vase muß die Proportionen eines Eies haben; aber unter hundert Eiern ist eines immer schöner als die andern und unter hundert Personen ist eine immer fähiger als die übrigen, diesen Unterschied zu fühlen und zu erkennen.

Darauf geht Ziegler zu den Mischformen über, welche folgende sind:

I. Solche, welche vom Cylinder und der Sphäre (Kugel) abstammen und einwärts geschweift sind:

D. 1. Die kanopiſche Form.
D. 2. Die Spindelform.
D. 3. Die Kreiſelform.
E. 1. Die phokäiſche Form.
E. 2. Die Thränenform.
E. 3. Die Birnenform.

Die letzteren drei sind die Umkehrung der ersteren drei Formen. Die phokäiſche Form war der Ausdruck Oberägyptens, die kanopiſche Form derjenige Unterägyptens, welches Canopus hieß. Die erstere Form kennen wir bereits als die des Nileimers. Die kanopiſchen Vasen dienten als Behälter für Mumien von heiligen Tieren und hatten Deckel, welche die Köpfe von Tieren oder Gottheiten darstellten.

Die Variationen der beiden Formen, welche Ziegler spindelartige und kreiſelartige nennt, sind bloß Abarten der ersteren.

Die phokäiſche Form leitet ihren Namen von den Phokäern ab, welche diese Form von den Aegyptern entlehnten. Letztere

wendeten sie für verschiedene Teile ihrer Architektur an. Einige ägyptische Säulen haben die Umrisse dieser Vasen.

Sechs andere Mischformen stammen vom Cylinder und der Sphäre ab und sind auswärts geschweift.

1. Der Kelch, dessen Biegung am ersten Drittel seiner Höhe von oben beginnt.

2. Der Kelch, dessen Biegung am zweiten Drittel der Höhe von oben beginnt.

3. Die Glockenform, mit einer doppelten Biegung.

Varietäten dieser 3 Formen sind die sogenannten Schafte oder Stengel, ebenfalls drei an der Zahl und durch die nämlichen Eigenschaften unterschieden. Sie haben ihre Analogieen in den schönsten Formen der Natur, in den Blumen, und sind sehr wichtige Typen sowohl für keramische als architektonische Formen.

Eine andere Klasse von Mischformen sind die Krateroiden und Diskoiden, welche für Schalen und Opfergefäße verwendet wurden. Die meisten assyrischen Metallgefäße, von denen wir hier nachher sprechen werden, gehören diesen Formen an. Sie sind meistens nur inwendig verziert und die Proportionsgesetze ihrer Elevationen, wie sie Ziegler gibt, sind unbegründet, weil sie nicht darauf berechnet sind, von der Seite gesehen zu werden.

Wenn die verschiedenen Ur- oder Mischformen zu einem Ensemble zusammenwirken, entsteht ein Kompositwerk, als welches die meisten Prachtschöpfungen der Keramik und Architektur bezeichnet werden müssen. Doch sind auch diese Kompositwerke der einen oder andern Grundform unterworfen, welche die Grundlage der Komposition bildet.

Doch wir wollen nun Zieglers Theorie verlassen und die keramischen Formen von einem andern Gesichtspunkt aus betrachten, indem wir ihre Formen und ihren Schmuck als Resultate: erstens ihrer wirklichen oder fingierten Benutzung und Anwendung, zweitens der Materialien und Prozesse betrachten, welche bei ihrer Ausführung in Frage kommen.

Erste Betrachtung*).

Drei verschiedene Zwecke sind maßgebend bei jeder Herstellung von Gefäßen, welche dieselben in ursprüngliche oder Mischformen teilen, je nachdem nur einer oder mehrere dieser Zwecke zugleich bei der Bereitung derselben erfüllt werden.

Der erste Zweck ist der, eine Flüssigkeit oder eine Kollektivmasse von Substanzen zusammenzuhalten.

Der zweite Zweck ist der des Schöpfens oder Auffangens. Wir suchen ein Gerät, das fähig ist, Flüssigkeiten aufzunehmen.

Der dritte Zweck ist der des Ausleerens. Die Natur bietet uns viele Formen dar, welche der klare Ausdruck des einen oder des andern dieser drei Gedanken sind: z. B. der Kürbis und das Ei sind beide im strengsten Sinne Behälter. Das Horn bietet uns ein natürliches Schöpfgefäß, und wenn es an der Spitze durchbohrt ist, dient es uns als Trichter oder Füllgefäß.

Diese natürlichen Formen wurden frühzeitig aufgefaßt und angewendet; doch wurde der Mensch im frühesten Stadium der Civilisation durch einen instinktiven Impuls geleitet, der kaum dieser Modelle bedurfte, um seine Formenwahl gemäß der Naturgesetze zu treffen.

Die Werke der Keramik erlangen keine künstlerische Bedeutung, so lange nicht die drei Urzwecke oder wenigstens zwei derselben sich in der Bildung eines Gefäßes vereinigen.

Genau betrachtet gibt es kein einziges Gefäß, das nicht alle drei hier bezeichneten Motive enthielte, aber in den meisten Fällen herrscht eines über den andern beiden vor, oder wenn zwei deutlich hervortreten, verschwindet das dritte nahezu.

Außer diesen Grundmotiven, welche bei der Bildung eines

---

*) Die zweite Betrachtung folgt in dieser Abhandlung nicht mehr, sondern wurde vom Verfasser als eigene Abhandlung ausgearbeitet, welche von S. 43 an folgt.

Gefäßes wirksam sind, nehmen wir noch andere wahr, welche als accessorisch zu betrachten sind; es sind folgende:

1. Der Stand eines Gefäßes.
2. Der Henkel.
3. Der Deckel.

Durch Verbindung dieser Accessorien mit den Grundformen werden diese letzteren mehr belebt und zu Kunstgegenständen erhoben.

Aber auch in diesem Falle können die accessorischen Komponenten nicht eigentlich als Unterscheidungszeichen in der Klassifikation der Gefäße betrachtet werden.

Dem Vorausgehenden entsprechend können die Gefäße und Vasen in folgende Klassen gruppiert werden:

Erste Klasse. Reservoirs, Fässer oder Behälter.

Die sphäroidische Gestalt mit Durchschnittsumrissen, die sich der Kreisform nähern, ist hierfür die ursprüngliche.

Die antiken Dolien sind nahezu der reine Ausdruck des Typus dieser Klasse. Die spanischen Tinajas, welche von außerordentlicher Größe sind, und die mexikanischen Koupchines sind andere Beispiele von Reservoirs.

Die assyrischen irdenen Gefäße gehören meistens dieser Formengattung an.

Die Dolien haben schmale Oeffnungen, keine Hälse und keine Stände oder Füße, sie sind am unteren Ende abgerundet oder zugespitzt und bedürfen eines Gestelles, um aufrecht zu stehen. — Abarten des Doliums sind:

a) Die Amphoren, welche Dolien mit hohen Verhältnissen, weiten Oeffnungen und Henkeln, aber ohne Füße sind. Es sind schon kombinierte Bildungen, indem sie einen kurzen, trichterförmigen Hals haben.

b) Die Urnen, welche am untern Ende flach sind, in ihren

einfacheren Kombinationen keine Hälse noch Henkel haben. Hierher gehören die kanopischen Urnen der Aegypter und die Aschenurnen der Griechen. Im Elgin-Saal des britischen Museums befindet sich eine große schöne Bronzeurne von der einfachsten Art. Ebenso sieht man im britischen Museum einige in England aufgefundene Glasurnen.

Die Urnen mit Füßen, Henkeln und Hälsen sind Erzeugnisse der hochklassischen Zeit, die Mehrzahl der schönen Terrakottavasen gehört zu dieser Gattung der Töpferei. —

c) Eine dritte Klasse von Reservoirs sind die Krateren, welche ursprünglich Gefäße zum Mischen des Weines mit Wasser waren. — Die Mündung hat den größten Durchmesser des ganzen Gefäßes. Die Krateren kommen auch mit und ohne Henkel vor.

Diese Gefäße, ebenso wie die Dolien, hatten Gestelle nötig, welche ursprünglich von Holz, später, als die Kunst fortschritt, von Metall hergestellt wurden. Sie hatten meistens die wohlbekannte Dreifußform, aber ein hölzernes Gestell eines ägyptischen Krater hat z. B. 6 Füße.

Das Gestell war oft der dominierende Teil des Ganzen, dann hieß es Dreifuß. In andern Fällen war der Dreifuß sehr niedrig und eine Art Ring auf 3 Füßen. Prächtige Beispiele dieser Art von Krateren sind im britischen Museum. Diese Formen und besonders die Krateren mit hohen Füßen wurden am häufigsten für Prachtgefäße benutzt.

Die berühmte Vase in Villa Medici und die in Villa Albani gehören zu dieser Klasse. Die nämlichen Formen wurden für kleine in kostbaren Steinen und Glas ausgeführte Gefäße benutzt, z. B. die Ruberinivase aus Glas, und die Vase von E. Denys aus einem einzigen Onyx. — Die arabischen Becken, wovon ein Prachtexemplar sich im britischen Museum befindet, gehören zu dieser Klasse.

d) Die Schalen, Tazzen oder Becken sind der Amphora

entgegengeſetzt. Letztere bezeichnet die äußerſte Grenze in der Höhenausdehnung des Dolium, die Tazza tritt auf, wenn das Dolium möglichſt ſeicht gebildet wird.

Auch hier erſcheinen drei Hauptformen als Unterabteilungen:

1. Becken, unterwärts gewölbt, welche Geſtelle zum Ruhen nötig haben. Alle aſſyriſchen Metallgefäße gehören zu dieſer Klaſſe. Es waren Embleme d. h. ſie bildeten den inneren Teil eines anderen Gefäßes, von einem weniger koſtbaren Material, wie wir ſpäter ſehen werden. Ein ſeltenes Gefäß dieſer Art iſt die goldene Patera, welche zu Rennes gefunden, jetzt in der Pariſer Bibliothek aufbewahrt wird. Die innere Seite iſt mit einer flachen, reich mit getriebener Arbeit verzierten Goldplatte bedeckt, welche vom Körper der Schale getrennt werden kann; das iſt, was die Alten ein Emblem im eigentlichen Sinne des Wortes nannten. Hierher gehört ferner die berühmte Sardonix-Schale von ſechs Zoll Durchmeſſer, welche in Neapel aufbewahrt wird.

2. Wenn die Schalen unten flach ſind, heißen ſie Patenae oder Paterae, welche Form zu Opfern gebraucht wurde. Die römiſch-katholiſche Kirche eignete ſich dieſe Form ebenfalls an. Das heilige Graal in Genua iſt eine Schale von grünem Glas.

Wenn die Schalen ſehr flach und von großem Durchmeſſer ſind, heißen ſie Schüſſeln und Teller.

3. Haben die Schalen hohe Stände, ſo nehmen ſie den Charakter von Bechern an.

Sie waren ſehr populär im Mittelalter und in der Renaiſſance und nur zu weltlichen Zwecken benutzt. Die Becher von Benvenuto Cellini ſind die berühmteſten derartigen Gefäße.

e) Eine andere Art von Reſervoirs ſind die Tröge oder Wannen, gewöhnlich von einer umgekehrt koniſchen Geſtalt und von bedeutendem Umfang. Dieſe Form hat im Chriſtentum eine religiöſe Bedeutung als Symbol der Taufe erhalten.

Zweite Klasse. Gefäße zum Schöpfen und Sammeln von Flüssigkeiten.

Diese Gefäße sind in zwei Unterabteilungen geschieden:

I. Eimer oder Gelten.

II. Trichter.

Den Eimer der Aegypter, den heiligen Situlus, kennen wir bereits, aber derselbe hatte auch eine religiöse Bedeutung bei den Assyrern, welche ihren heiligen Eimern sehr reichgeschmückte Formen gaben. — Christliche ornamentierte Brunneneimer sind in Mailand und in Pavia in verschiedenen Kirchen zu sehen.

Die Löffel und Schöpfkellen, andere Anwendungen desselben Typus haben Anlaß zu schönen Schöpfungen der Industrie im Altertum sowohl wie im Mittelalter gegeben. Sie zählen gleichfalls zu den heiligen Gefäßen und wir haben im britischen Museum wundervolle Beispiele solcher Geräte, welche ebensoviele Beweise des künstlerischen Gefühles der Alten sind. In dem Werk: Le moyen âge et la Renaissance sind einige mittelalterliche Löffel abgebildet, welche ebenso wie die ersteren sehr lehrreiche Beispiele für das Stilstudium sind.

Als Typus für die Klasse der auffangenden Gefäße mag der Trichter betrachtet werden, aber wir besitzen kaum ein Beispiel von einem reinen Trichter, der künstlerisch behandelt und verziert wäre.

Diese Form gewinnt ihre wahre Bedeutung nur in Verbindung mit dem Reservoir, für dessen Anfüllung sie besonders geeignet ist. Aus dieser Kombination entsteht die antike Hydria, das heilige Gefäß der Griechen.

Dritte Klasse. Die Gußgefäße.

In dieser Serie sind alle diejenigen Gefäße inbegriffen, welche ihren besonderen Charakter vom Ausleeren oder Ausgießen

der Flüssigkeiten in einem gewissen Maße und einer bestimmten Richtung herleiten. Zu diesem Zwecke erheischen sie eine besondere Konstruktion und gleichsam besondere organische Gesichtszüge, welche sie vor anderen unterscheiden.

Sie scheinen ihre natürlichen Vorbilder an den Hörnern und Muscheln zu haben, welche beide Naturformen häufig in der Ornamentik dieser Gattung von Gefäßen symbolisch verwendet sind.

Als bloßes Gefäß zum Ausgießen mag die wohl bekannte Sauciere als familiäres Beispiel dienen, welche im Mittelalter oft künstlerisch behandelt wurde.

Aber diese Form erhält wie die anderen größere Bedeutung für die Kunst in Verbindung mit anderen Formen. Eine besonders wichtige Kombination dieser Art sind die Lampen, welche zu allen Zeiten eine hochreligiöse und symbolische Bedeutung gehabt haben, und auch für das Privatleben von großer Wichtigkeit sind.

Die antike und moderne keramische Kunst ist außerordentlich reich an Kombinationen von Ausgußgefäßen, aber keines derselben hat die Bedeutung und Entwickelung der tragbaren Hydria mit dem Ausguß erlangt. Durch diese Zugabe erlangte die griechische Nationalvase, die Hydria, ihre volle Entwickelung.

Was bei dieser Verbindung an dorischer Großartigkeit verloren ging, wurde auf der anderen Seite an physiognomischem Ausdruck und jonischer Eleganz gewonnen.

Die streng durch die Töpferscheibe bedingte Form erhielt durch die mit bloßer Hand, ohne Werkzeuge, eingeprägten Unregelmäßigkeiten Freiheit und Leben. In diesem Fall verleugnet die Form nicht ihr Prototyp, die durch die Töpferscheibe erlangte Gestalt, aber sie emanzipiert sich davon. Der Gebrauch dieses Gefäßes bei Opfern gab ihm eine besondere Heiligkeit. Aus demselben wurde die Flüssigkeit in die Patera ausgegossen, und aus der letzteren wurde die Libation gespendet. Aus diesem Grunde werden diese beiden Gefäße in Gräbern meistens zusammen gefunden.

Auch die christliche Religion nahm diese Gefäße unter ihren heiligen Gerätschaften auf, als Weinbehälter in der Spendung des Sakramentes.

Die Aegypter haben Hydrien mit stark ausladenden Ausgüssen, welche bei den alten Schriftstellern erwähnt werden.

Ein kleines Modell davon ist im britischen Museum unter einer Sammlung von Puppen für Kinder zu sehen, welche in einem Grabe gefunden wurden.

Die arabischen Kannen, welche für die Ceremonie des Handwaschens gebraucht werden, gehören zu dieser Art von Gefäßen, welche ebenfalls mit Vorliebe von den Meistern der Renaissance behandelt wurden. Sie produzierten sehr schöne Kannen, in Majolika, Email und edeln Metallen, indem sie das antike Vorbild beibehielten, aber mit Geschmack abänderten durch Verwertung der neuen technischen Ausführungsmittel, die sie erfanden.

Andere Ausgußgefäße sind die Krüge, Flaschen, Feldflaschen ꝛc., die hier unmöglich im einzelnen besprochen werden können, die jedoch alle ihre eigene Entwickelungsgeschichte erzählen.

Dasselbe ist der Fall mit der ungeheuren Anzahl von Trinkgefäßen bei den alten und modernen Nationen.

Der griechische Schriftsteller Athenäus gibt uns die Namen von mehr als 100 Sorten solcher Gefäße und in anderen Büchern sind noch viele andere Namen enthalten.

Beinahe dieselbe Mannigfaltigkeit und schwankende Bezeichnung finden wir bei den Trinkgefäßen des Mittelalters. Insofern bei ihnen exceptionelle und kapriziöse Formen vorherrschen, würde es sehr schwer halten, sie in bestimmte Klassen einzuteilen; was mit Bezug auf Gefäße im allgemeinen gesagt worden ist, gilt auch für diesen besonderen Zweig der Keramik. In ihrer Gesamtheit bilden die Trinkgefäße Reduktionen oder Wiederholungen nach einem kleineren Maßstabe von den verschiedenen Gefäßen, welche wir vorher besprochen haben, ausgenommen einige Eigentümlichkeiten, welche von ihrem besonderen Gebrauche abhängen.

Es befindet ſich jedoch unter ihnen eine Sorte, welche wegen der religiöſen Verehrung, die ihr das Chriſtentum zollte, auch der Gegenſtand großer Auszeichnung durch künſtleriſchen Schmuck war. Es iſt dies der Kelch, ein halbovoidaler Trinkbecher, ohne Henkel, mit hohem Fuß. Er ſcheint mit dem Gefäß identiſch zu ſein, welches die Griechen und Etruſker bei ihren religiöſen Feſten für feierliche Libationen gebrauchten.

Es mögen jetzt einige Bemerkungen über die Geſetze der Ornamentation von Gefäßen folgen.

Jede Vaſe oder irgend welches Gerät überhaupt iſt, gleich einem Gebäude, ein Ganzes, das aus Teilen zuſammengeſetzt iſt, die ihre eigenen Funktionen ausüben, während ſie mit den anderen auf ein gemeinſames Ziel zuſammenwirken.

Nicht nur ein jeder Gegenſtand als Ganzes, ſondern auch jeder Teil desſelben muß durch ſein Aeußeres ſeine Funktion ausſprechen, und die Wahl der Ornamente muß mit der Abſicht ſtattfinden, durch ihre Anwendung die charakteriſtiſche Eigentümlichkeit und Funktion eines jeden Teiles und des Ganzen hervorzuheben. Wie es bei einem Monumente notwendig iſt, deſſen Unbeweglichkeit zu zeigen, ebenſo muß ein bewegliches Ding ſeine Beweglichkeit kundgeben. Deshalb ſind die Stände der antiken beweglichen Gegenſtände ſo oft mit Tierfüßen ornamentiert, oder ſind bisweilen bloße Nachahmungen zu Füßen. Dies iſt ein konſtanter Typus, welcher ſeinen Wert durch Wiederholungen nicht verlieren kann. Im britiſchen Muſeum iſt ein Beiſpiel eines Dreifußes, der auf Löwenfüßen ſteht, welche von Schildkröten getragen werden, die langſam und unmerklich fortzugehen ſcheinen. Dies iſt eine raffinierte Verſtärkung der Idee, welche durch Peter Viſcher nachgeahmt oder wiederholt wurde, deſſen Sebaldusgrab auf Schnecken ſteht.

Die Henkel ſind andere Symbole für dieſelbe Funktion oder Grundidee. Deshalb ſind Henkel nicht nur entſchuldbar, ſondern in vielen Fällen ſogar notwendig bei Vaſen, die durch Größe

und Gewicht unmöglich mit den Händen fortbewegt werden könnten.

Ein zusammengesetztes Gefäß hat:

1. Einen Körper, oder Bauch.
2. Einen Stand, oder Fuß.
3. Einen Hals, oder Ausguß mit Lippen oder Rändern.
4. Henkel.
5. Einen Deckel.

Der Körper ist zusammenhaltend und seine Ornamentierung muß diese Funktion zeigen, sie muß die Idee des Umfanges erwecken; wenn ein Körper mit Streifen, also einer natürlichen Verzierung geschmückt ist, so müssen die Streifen von unten nach oben gehen. In anderen Fällen wie z. B. am ägyptischen Situlus müssen die Streifen abwärts gehen, denn hier veranschaulichen sie die Richtung der Schwerkraft, welche formgebend für das Gefäß selbst war. Dasselbe ist eine Art Sack, der in Thon oder Bronze ausgeführt ist.

In anderen Fällen bildet der Körper einen neutralen Punkt, dann kann er durch eine Darstellung geschmückt sein, deren Bedeutung sich nicht auf die struktiven Funktionen des Körpers bezieht; solcher Art sind die meisten etruriſchen Vasenbilder. Diese sind aber an den Körper mit Bändern befestigt, wodurch sie als nicht zu der Vase selbst gehörig, sondern als angeheftete Applikationen charakterisiert werden.

Der Stand hat zwei Funktionen, welche in der Mitte als in ihrem Stützpunkte zusammentreffen. Dieser Stützpunkt muß durch einen starken Hals oder Ring bezeichnet sein, und es scheint statisch notwendig, daß er näher am Beginn des Körpers als am Abakus oder der Platte am unteren Ende des Standes liege.

Die elastischen Linien der vegetabilischen Natur sind sehr ausdrucksvoll für die zwei thätigen Teile des Fußes, aber sie müssen nach zwei entgegengesetzten Richtungen gewendet sein.

Der haltende oder umfangende Teil des Standes, welcher letztere ſelbſt wieder als eine Art Gefäß mit Fuß zu betrachten iſt, das ein anderes Gefäß ohne Fuß umſchließt, wirkt aufwärts und deshalb müſſen die für dieſen Teil verwendeten ornamentalen Linien dieſes Gefühl verſtärken. Der untere Teil ſollte weniger hoch als kräftigen Umfanges gebildet ſein, ſeine Organiſation iſt abwärts gerichtet.

Ungefähr dasſelbe iſt beim Hals und der Mündung zu beobachten. Der Hals hat ebenfalls eine doppelte Funktion, er iſt ein Trichter von hyperboloider Geſtalt, indem er in den meiſten Fällen in der Mitte am engſten, an beiden Enden weiter iſt.

2. Ueber die Gefäßteile*).

In der letzten Abhandlung hatte ich begonnen, einige Prinzipien der Ornamentation in ihrer Anwendung auf Keramik auseinanderzusetzen; ich nannte als die konstitutierenden Teile eines zusammengesetzten Gefäßes die folgenden:

I. den Bauch,
II. den Fuß oder Untersatz,
III. den Hals und Ausguß,
IV. die Handhaben,
V. den Deckel.

Jeder dieser Teile hat seine eigene Bedeutung und Funktion. Ihre Formen und Ornamente beziehen sich hauptsächlich auf materiellen oder symbolischen Gebrauch; ich sage hauptsächlich, denn sie sind auch durch das Material, welches zu ihrer Herstellung verwendet wird, stark beinflußt; aber hierauf werde ich später zurückkommen, während ich jetzt nur von den Prinzipien der Proportion, Form und Ornamentierung spreche, welche unabhängig von den Materialien sind, so daß das folgende ebensowohl für Erdwaren, wie für Gefäße aus Metall und anderen Stoffen seine Gültigkeit hat.

Ich muß meiner eingehenderen Besprechung eine allgemeine einleitende Bemerkung über zwei verschiedene Ornamentationsprinzipien in der Kunstindustrie und in der Kunst überhaupt vorausschicken.

---

*) Vgl. Stil II § 108 f. Auch diese Abhandlung ist ursprünglich in englischer Sprache verfaßt (1852—55).

Das erste dieser Prinzipien, auf welche ich hindeute, können wir das konstruktive oder besser dynamische Prinzip nennen; letztere Bezeichnung ist besser, weil die Konstruktion eines Werkes vom Material abhängig ist, aus dem es besteht, während seine dynamische Funktion dieselbe für alle Materialien bleibt.

Jeder Teil eines Werkes, sowie auch sein Ganzes, muß angeben, was es zu thun hat, nicht allein durch seine Form, sondern auch durch seine Ornamente. Wenn letztere keine andere Bedeutung haben als die, Symbole zu sein, welche der Natur oder anderen Künsten in der einzigen Absicht entlehnt wurden, in unserem Geiste auf angenehme Weise eine klare Auffassung von der dynamischen Funktion eines Teiles oder eines Ganzen an einem Kunstwerk zu erwecken, dann sind es Ornamente und Symbole im ersteren Sinne des Wortes. — Die wundervollen griechischen Ornamente sind meistens Symbole dieser Gattung.

Die zweite Art von Ornamenten sind die, welche die Elementarform eines Werkes oder des Teiles eines Werkes in angenehmer Weise variieren und dabei durch Linien und Farben Gedanken, Handlungen und Umstände ausdrücken, die nicht unmittelbar mit der dynamischen oder struktiven Idee des Gegenstandes in Zusammenhang stehen. Solcher Art sind z. B. die schönen Malereien auf den griechischen Vasen, welche Heroenkämpfe und Gegenstände darstellen, die sich auf die Bestimmungen der Vasen beziehen.

Je entwickelter das künstlerische Gefühl einer Nation ist, eine um so strengere Unterscheidung der beiden Prinzipien der Ornamentierung beobachten wir an ihren kunstgewerblichen Produktionen, während diese selben Prinzipien bei anderen Nationen von weniger künstlerischen und vielleicht mehr praktischen und religiösen Tendenzen mehr miteinander vermischt sind und unmerklich ineinander übergehen. So z. B. in der ägyptischen Kunst; die Monumentalkunst der Aegypter zeigt kein Ornament im

eigentlichen Sinne; jede Dekoration ist bei ihnen ein religiöses, oder politisches, oder topographisches Symbol, ebenso jede Farbe; der ägyptische Kompositionsstil ist eine Art Schrift; der Kompositionsstil ist keine Farbenmusik, sondern eine Prosodie, wie er es immer bei den orientalischen Völkern war.

Die griechische Kunst war, wie ich schon sagte, auf einem anderen, mehr künstlerischen, weniger symbolischen Prinzip begründet. Die Griechen reservierten ihre wundervollen Symbole der zweiten Art nur für die Bereicherung jener Teile eines kunstgewerblichen oder architektonischen Werkes, welche ein neutrales Gebiet zwischen anderen, mehr aktiven und struktiven Teilen derselben bilden. Diese Regel, die wir ohne Zaudern von ihnen entlehnen dürfen, ist eine der wichtigsten der ornamentalen Kunst.

Beispiele: Der Altar, auf den sich der ganze Tempel mit allen seinen struktiven Teilen bezieht, erster Gegenstand der hohen Kunst. Das Tympanon des Giebeldaches, die Triglyphen 2c.

I. Der Bauch.

Der Bauch einer Vase ist ein solcher neutraler Grund, auf welchem die höheren Konzeptionen der Kunst ihren Platz finden dürfen. Derselbe hat die Funktion, eine Flüssigkeit in einem Zustand des hydrostatischen Gleichgewichts zu erhalten. Es findet hier eine dynamische Aktion und Reaktion vom Mittelpunkt zur Oberfläche und von dieser zurück auf den Mittelpunkt statt; aber diese beiden Aktionen neutralisieren sich, sie gehen auf keine anderen Teile des Ganzen über. Sie sind unabhängig von der Schwerkraft, die der Bauch mit den andern Teilen des Gefäßes gemein hat, und brauchen keine Stütze.

Der Eindruck, den eine wohlgestaltete Vase macht, muß der der Ruhe und Selbsterisstenz sein, der so vollkommen in den

Eiern, Kürbissen und anderen natürlichen Gefäßen symbolisiert ist. Einige der letzteren sind gerippt mit einer Richtung der Rinnen von unten nach aufwärts, oder mit Netzwerk bedeckt, wie die Melonen. — Beide natürlichen Strukturen sind sehr beredte dynamische Symbole oder Ornamente und können unter Umständen sehr erfolgreich verwendet werden, aber die vollendetste und am meisten symbolisierende Naturform dieser Gattung ist das Ei mit seiner völlig glatten Oberfläche.

In den meisten Fällen wird es am besten sein, dieses natürliche Symbol einer glatten konzentrischen Oberfläche zu wählen, als den neutralen Grund für die Applikation von gemalten oder plastischen Ornamenten der höheren Gattung, welche mir im folgenden gestattet sein möge phonetische Ornamente zu nennen.

Dieser Name wurde in England für diese Gattung von Ornamenten durch Mr. Fergusson eingeführt, der ihn in seinem Werke über Architektur gebrauchte.

Die Idee der Applikation dieser phonetischen Ornamente muß durch Bänder oder Rahmen symbolisiert werden, mit deren Hilfe die Darstellungen an den Bauch der Vase angeheftet gedacht werden. Diesen Gedanken sehen wir allgemein an den griechischen und etruskischen Vasen durchgeführt.

II. Der Fuß oder Untersatz.

Wir kommen jetzt zu einem anderen Glied der Vase, welches zwei Funktionen ausübt; der eine Teil desselben wirkt aufwärts als Accipient des Bauches, der andere Teil abwärts als Stütze und Widerlager gegen das Gewicht des Ganzen. Diese zwei aktiven Kräfte treffen zusammen und finden einen gemeinsamen Stützpunkt ungefähr in der Mitte zwischen dem Bauch des Gefäßes und dem Abakus, welcher den Boden repräsentiert.

Dieſer Stützpunkt oder point d'appui iſt gewöhnlich in einer horizontalen Richtung ornamentiert; ſehr ſprechende Symbole dafür ſind ſolche Ornamente, welche uns an Maſchenwerk oder Stricke erinnern; ſie ſtellen gleichſam ein zur Kräftigung des Fußes um denſelben gelegtes Band dar. Aber wir können dieſen Stützpunkt der beiden Kräfte, welche im Fuß thätig ſind, auch als einen neutralen Grund betrachten und zu einem geeigneten Platz für die Applikation phonetiſcher oder doch ſolcher Ornamente machen, welche nichts mit der ſtruktiven Idee zu thun haben, z. B. eingelegter Steine, Emails ꝛc.

Der obere Teil des Fußes wirkt aufwärts und haltend. Die elaſtiſchen, anſchmiegenden Formen der vegetabiliſchen Natur, hauptſächlich der Blumenkelche mit ihren Stengeln ſind häufig und mit Erfolg als dynamiſche Symbole dieſes Teiles des Fußes angewendet worden.

Der untere Teil des Fußes iſt gegenwirkend und ſtützend. Die Gliederungen dieſes Teiles müſſen kräftiger ſein als die des oberen und in der Richtung der Schwerkraft gehen.

Dieſer Teil muß vegetabiliſches oder animaliſches Leben zeigen und nicht bloß wie eine tote ſtützende Maſſe erſcheinen. Zugleich ſollte er die Beweglichkeit des geſtützten Gegenſtandes veranſchaulichen. Die Rippen und Streifen dieſes Teiles müſſen natürlich von oben nach unten gehen. Auch dieſer Teil des Fußes gibt unter Umſtänden Raum und Gelegenheit für die Applikation von nicht dynamiſchen und phonetiſchen Ornamenten, wie Steinen, Emails, Malereien und Skulpturen, während dies beim oberen Teile des Fußes ſelten der Fall iſt. Aber wir müſſen in dieſem Falle das arbeitende Skelett der Stütze durch dynamiſche Ornamentation wohl ausgedrückt haben; zwiſchen den Rippen dieſer Struktur finden ſich neutrale Stellen für phonetiſche Ornamentik.

Die meiſten modernen und viele orientaliſche und ſelbſt römiſche Gefäße fehlen in dieſer Hinſicht, während wir an den

griechiſchen Vaſen ſchwerlich ein Beiſpiel von Nichtbefolgung dieſes Geſetzes beobachten können.

Es iſt noch zu bemerken, daß der Fuß entweder ein ſehr wichtiger oder ein ſehr untergeordneter Teil des Ganzen ſein muß. Das Mittelding zwiſchen dieſen beiden Fällen wird ſelten zut ausfallen. Doch dieſe Bemerkung gilt nur bis zu einer zewiſſen Grenze, denn wenn der Fuß der Hauptteil und der Gefäßkörper Nebenſache wird, dann geht das Ganze in das Gebiet des Gerätes und Möbels über; es wird ein Dreifuß oder Kandelaber und iſt nicht mehr eine Vaſe.

Weil der Stand virtuell der ſtärkſte Teil des Ganzen iſt und auch ſo erſcheinen ſoll, ſo müſſen wir für deſſen Ornamen=ierung dunklere Farben anwenden als für den Körper. Wenn Metall und andere Materialien für das Enſemble eines Gefäßes verwendet ſind, ſo müſſen wir den Stand von Metall machen. Wenn Metalle von verſchiedenen Farben in Verwendung kom=nen, ſo müſſen wir das dunkelſte für den Stand wählen.

III. Der Hals und Ausguß.

Es beſteht eine nahe Beziehung zwiſchen dem Fuß und enem oberen Teile des Gefäßes, welcher durch den Hals und Ausguß gebildet wird.

Auch hier wirken zwei Kräfte in entgegengeſetztem Sinne. Der Hals iſt der Trichter für das Ein= und Ausgießen der Flüſſigkeit. Er iſt ein doppelter Trichter; er muß geeignet ſein, inerſeits die Flüſſigkeit zu empfangen, andrerſeits dieſelbe von ich zu geben. Zwei Funktionen ſind in eine verſchmolzen, aber eide negieren ſich nicht gegenſeitig, wie am Fuß, ſie gehen ſtufen=weiſe ineinander über und wechſeln in ihrem Dienſte ab. Die Griechen waren ſich dieſes Unterſchiedes wohl bewußt, was ſie urch die Art der Ornamentik bewieſen, die ſie für die Hälſe

gebrauchten. Der Stützpunkt (fulcrum), den wir am Fuße hatten, ist am Halse nicht nötig. Deshalb sehen wir bei den Griechen ein Ornament, welches auf- und abwärts wirkt und das man in beiden Bedeutungen nehmen kann.

Die Höhe des Halses steht gewöhnlich in umgekehrtem Verhältnis zur Oeffnung des Gefäßes an der Wurzel des Halses. Ein Bauch mit einer weiten Oeffnung, z. B. eine Urne, hat einen kurzen Hals, eine Flasche muß im Gegenteil einen hohen Hals haben. Die Junktur zwischen dem Hals und Bauch ist oft durch ein horizontales Band oder eine Zone in Malerei oder Plastik angedeutet; sie umfaßt den Bauch an einer Stelle, wo die Durchschnittskurve des letzteren sich mehr zur horizontalen Linie neigt. Der Teil zwischen diesem Band und dem eigentlichen Hals wird von den Franzosen collet genannt. Im Griechischen ist es das Hypotrachelium. Dasselbe ist nicht eigentlich ein Teil des Halses, es hat sein eigenes Prinzip der Ornamentierung mit absteigenden Kanälen.

Weil zwischen dem Hals und Fuß eine Analogie besteht, im Gegensatz zu dem Bauch, welcher für sich existiert und kein Pendant hat, so thun wir wohl, ähnliche Farben 2c. für den Hals und Fuß zu gebrauchen, wie wir es an griechischen Vasen sehen.

Die Ausgüsse sind ein sehr wichtiger und interessanter Teil des Ganzen. Nichts charakterisiert das Gefäß individueller, nichts gibt ihm mehr den Anschein einer organischen Schöpfung, als diese Zugabe von der Hand des Töpfers zu dem Produkt seiner Töpferscheibe.

Die Mannigfaltigkeit der Formen der Ausgüsse ist ohne Grenzen; es bestehen gewisse Gesetze der Zusammengehörigkeit und Beziehung zwischen den Ausgüssen, Hälsen und Henkeln, und zwischen diesen Teilen zusammen und dem Bauch, welche viel leichter zu fühlen als zu erklären sind. Die Lippen sind die einzigen Teile, wo das Innere eines zusammengesetzten Gefäßes im Zusammenhang mit dem Aeußeren erscheint. Dies gibt

Gelegenheit zu herrlichen Kontraſten und Uebergängen, welche ihre Prototypen und Symbole in jenen wundervollen Varietäten der Formen und Farben finden, die von der Natur in den verſchiedenen Muſcheln geboten werden.

IV. Die Handhaben

verhalten ſich zu den Ausgüſſen wie der Hals zu dem Bauch; ſie bilden Pendants zu einander. Die Lage des Ausguſſes in Beziehung zur Vertikalachſe des Ganzen und zum Schwerpunkt ſchreibt bis zu einem gewiſſen Grade die Lage der Handhaben vor.

Das ornamentale Symbol der Handhaben liefern die Zweige, Ohren, Finger, Schlangen, Haken, Masken und Hände (barbariſch). In vielen Fällen waren die Handhaben ohne Symbole und ihre Formen die einfachen Konſequenzen der Feſtigkeit und Konſtruktion. —

Es gibt 3 Arten von Handhaben.

1. Horizontale Henkel (für Becken, Schalen, Teller und andere flache Gefäße). Hierfür iſt ein Hauptſymbol die Schlange.
2. Vertikale Henkel (für Urnen und Vaſen mit enger Oeffnung). Ornamentales Symbol: Pflanzen.
3. Eimerhenkel für Eimer, iſt doppelt. — Ornamentale Symbole: Geflochtene Stricke, Bänder mit Mäanderornamenten und anderen dieſer Art.

---

3. Einfluß der Materialien und ihrer Behandlung auf die Entwickelung keramiſcher Typen und Stile.

Wir ſind in den praktiſchen Wiſſenſchaften und in der Kenntnis der Verwertung der Stoffe unendlich viel weiter geſchritten, als es bei irgend einer Nation, zu irgend einer Zeit der Fall war; aber wenn wir die Erzeugniſſe der antiken Töpferei ſowohl wie anderer Kunſtzweige betrachten, wenn wir die unzweifelhafte Ueberlegenheit halbwilder Nationen, beſonders Indiens mit ſeinen üppigen Produkten ſehen, ſo müſſen wir uns überzeugen, daß wir mit all unſerer Wiſſenſchaft noch wenig geleiſtet haben.

Dieſelbe beſchämende Wahrheit drängt ſich uns auf, wenn wir unſere Erzeugniſſe mit denen unſerer eigenen Vorfahren vergleichen. Ungeachtet aller unſerer Fortſchritte in der Erfindung neuer Prozeſſe, bleiben wir noch immer in der Schönheit und Bedeutſamkeit und ſelbſt in der Angemeſſenheit der Formen und Ornamente hinter ihnen zurück. Unſere beſten Schöpfungen ſind mehr oder weniger genaue Wiederholungen, andere zeigen eine rühmliche Kühnheit in der unmittelbaren Entlehnung von der Natur, aber wie ſelten ſind wir erfolgreich in dieſen Verſuchen!

Eine von den Gefahren unſerer modernen künſtleriſchen Zuſtände — und zwar nicht die geringſte — iſt der Ueberfluß an Mitteln, oder vielmehr der Mangel an Kraft, ſie künſtleriſch zu verwerten. Unſere Induſtrie müht ſich vergebens ab, ihrer neuen Erfindungen Herrin zu werden, während die großen Begründer der Kunſt in vergangenen Zeiten ihre Materialien durch

die Uebung von Jahrhunderten vorbereitet erhielten und ein volkstümliches Motiv durch künstlerische Behandlung zu seiner höheren Bedeutung erhoben. Stufenweiser Fortschritt an Kunst und Wissenschaft gingen Hand in Hand mit der vollen Beherrschung dessen, was sie bereits gewonnen hatten, und einer völligen Kenntnis seines Wertes.

Bernhard Palissy brachte sein halbes Leben damit hin, ein Email für seine Erdwaren zu suchen, welches ihm endlich zu finden gelang. Eine lange Erfahrung lehrte ihn das zu verwerten, was er fand. Wir erhalten unsere neuen Prozesse und neuen Farben fertig von den Chemikern und Naturforschern, ehe wir Zeit hatten, die alten zu bemeistern, und ehe wir nach neuen suchten.

Wir haben viele Bücher über die Anwendung der Wissenschaft auf die Kunst, aber wir entbehren ein Handbuch, welches die Prinzipien der Schönheit und des Stiles in ihrer Anwendung auf die neuen Erfindungen der Wissenschaft und Manufaktur lehrt.

Diese Bemerkungen sind besonders gültig für den gegenwärtigen Zustand der Keramik, welche uns heute vom technologischen Standpunkt aus zu betrachten übrig bleibt.

Die eigentlichen Stoffe für keramische Werke sind die plastischen Massen. Wir nennen Plastizität die Eigenschaft eines Stoffes, unter der bloßen Hand des Arbeiters alle Formen, welche er zu schaffen wünscht, anzunehmen. Der gewöhnliche Thon ist ein sehr plastisches Material, welches seit den frühesten Perioden als das geeignetste für plastische Zwecke und insbesondere Töpferei betrachtet wurde.

Die Eigenschaften dieses Materiales und die Prozesse und Manipulationen, die zu seiner Behandlung notwendig sind, spielten daher eine große Rolle in der Entwickelung der ersten Formen und Typen, welche in der keramischen Kunst eingebürgert wurden. Ihr Einfluß reicht sogar darüber hinaus, wie ich schon Gelegenheit hatte zu erwähnen.

Obgleich die Behandlung dieſes Materials ſehr einfach erſcheint, ſo geht dennoch auch das geringſte Stück der Töpferei bis zu ſeiner Vollendung durch eine große Zahl von Prozeſſen hindurch. Ich will hier bloß die wichtigſten dieſer Prozeſſe erwähnen, hauptſächlich in Bezug auf ihre Bedeutung für die künſtleriſche Frage.

1. Der erſte Prozeß iſt die Miſchung der Paſten, die Kenntnis der Natur der Stoffe vorausgeſetzt. —

2. Die Formgebung, welche eine große Menge von Einzelprozeſſen umfaßt, die ſich alle auf die Bildung des Gegenſtandes in ſeinen allgemeinen Zügen beziehen.

3. Die Bedeckung und Glaſierung.

4. Das Brennen und alle vorbereitenden und begleitenden Manipulationen, die mit dieſem wichtigen Teil der Töpferinduſtrie in Beziehung ſtehen.

Alle dieſe Prozeſſe ſollten ſowohl praktiſch wie theoretiſch den Künſtlern bekannt ſein, welche es unternehmen, Patronen und Zeichnungen für Geſchirrfabrikanten herzuſtellen, was leider nicht immer der Fall iſt. Beides, praktiſche Kenntniſſe und künſtleriſches Geſchick und Gefühl ſind nicht mehr ſo häufig in einer Perſon vereinigt als es zu Paliſſys, Cellinis und ſelbſt Böttchers Zeiten der Fall war.

I. Ueber Materialien.

Es wird nicht möglich ſein, hier eine Specifizierung der verſchiedenen Paſten und plaſtiſchen Materialien der antiken und modernen Töpferei zu geben, und wir werden uns daher begnügen, über die Einflüſſe der Eigentümlichkeiten der Materialien nur bei den Gelegenheiten zu ſprechen, welche ſich im folgenden von ſelbſt bieten werden.

Jede Specialität von Paſten verlangt nämlich ihre eigene

Behandlung und ihren eigenen Stil. Die antiken Urnen, etruskischen Vasen z. B., welche aus einer sehr weichen und leicht gebrannten Paste bestehen, sind nicht dafür geeignet, in unseren modernen Porzellan- oder Fayencepasten, noch auch in Metall ausgeführt zu werden. Die Portlandvase, welche aus Glas und mit dem Stahlrad und Meißel geschnitten ist, eignet sich nicht dafür, in Steingut nachgeahmt zu werden. So einleuchtend dies Prinzip ist, so sehr muß man sich wundern, wie selten es von unseren Industriellen bis jetzt befolgt wird.

II. Die Formgebung.

Erster Prozeß: Das Drehen.

Das Werkzeug, welches am früheſten und noch heute am häufigsten in der Töpferei verwendet wurde, ist die horizontale Töpferscheibe, sie war am wichtigsten für die Entwickelung der Formen; unter allen Maschinen läßt sie der Hand des Künstlers die meiste eigene Bewegung und künstlerische Freiheit; sie ist die geistreichste aller Maschinen, welche als das Symbol und Zeichen der industriellen Kunst angenommen werden sollte.

Aber aus diesem Grunde sollte sie auch überall von intelligenten Händen gehandhabt werden und nicht, wie es oft geschieht, von einer anderen Maschine, welche nichts kann, als sie nach dem Takte umzudrehen, oder zu thun, was ihr selbst erst eingetrichtert wird.

Wir finden Töpferscheiben in den Gräbern von Beni Hassan und Theben dargestellt, vom 19. Jahrhundert vor Christus an.

Die Griechen hatten also, indem sie diese Erfindung einem ihrer Landsleute zuschreiben, welcher nur zwölfhundert Jahre vor Christus lebte, gewiß unrecht, aber wenigstens wußten sie daraus die bestmöglichen Vorteile zu ziehen. Es heißt sogar,

daß einer ihrer großen Philoſophen ſich rühmte, Erfinder einer verbeſſerten Töpferſcheibe geweſen zu ſein.

Es iſt feſtgeſtellt, daß die meiſten herrlichen griechiſchen Vaſen ganz auf der Töpferſcheibe vollendet wurden, ohne Ausarbeitung auf der Drehbank im trockenen Zuſtande, wie von einigen Antiquaren geglaubt wurde, und wie es infolge der vollkommenen Genauigkeit ihrer Ausführung ſcheint. Die Römer hatten eine andere Art Töpferei, welche aus der ſogenannten Terra Sigillata hergeſtellt wurde, die eine andere Behandlung verlangte. Die römiſchen Töpferwaren ſind mit der größten Sorgfalt und Kenntnis faſt aller Methoden, welche wir gegenwärtig bei den vollkommenſten Fabrikationen anwenden, ausgeführt.

Der Gebrauch der Töpferſcheibe fand bei allen runden Stücken ſtatt; die Umriſſe, Modellierungen, Bänder und Streifen ſind ſehr regelmäßig und meiſt mit Hilfe der Drehbank ausgeführt. Bei der Herſtellung der Basreliefornamente bediente man ſich drei verſchiedener Manieren:

1. des Modellierens,

2. der Roulette, eines kleinen Rades wie ein Sporn, in deſſen Peripherie die Ornamente eingegraben waren,

3. der Manier à la barboline, d. h. der Applikation einer ſehr flüſſigen Paſte mit einem Pinſel, einer Technik, die zwiſchen Malerei und Reliefplaſtik ſteht.

Es iſt eine merkwürdige Thatſache, daß die ſchönen etruskiſchen Vaſen aus freier Hand, ohne Hilfe der Töpferſcheibe, gebildet ſind; es erklärt ſich hierdurch die größere Freiheit und der Reichtum der etruskiſchen Umriſſe, und in der That iſt der Stil der etruskiſchen Vaſen nicht unweſentlich in dieſem Umſtande begründet.

Die Celten und Briten kannten die Töpferſcheibe und wandten ſie häufig an; nicht ſo die Germanen, welche ihre Gefäße ohne dieſelbe durch den Colombin genannten Prozeß herſtellten; hierbei wird nicht das Gefäß gedreht, ſondern der Töpfer dreht ſich um das Gefäß herum. Bisweilen gebrauchten

sie für kleinere Stücke Drehtische ähnlich denen unsrer Bildhauer. Die großen Jarres von Frankreich, die Tinacos der Spanier, die Camuci Brasiliens und andere Gefäße von enormem Umfange sind alle aus freier Hand gemacht.

Die Drehbank ist in unseren Zeiten viel mehr gebraucht, als es bei unseren Meistern in der Töpferei der Fall war. Sie ist ein etwas gefährliches Werkzeug und hat nur wenig zum Fortschritt der Kunst beigetragen; zu derselben Kategorie gehört die Behandlung des nassen Thones durch Metall- oder Holzstempel, welcher Prozeß von den Franzosen calibriage genannt wird. Bei Anwendung dieses Instrumentes können wir den Formen schärfere Modellierung geben und manche andere Vorteile erzielen, welche auf anderem Wege unmöglich erreicht werden können.

Es wird gut sein, sich dessen zu erinnern in solchen Fällen, wo die Stempel in Anwendung kommen. Die Formen, welche den Stempeln zu geben sind, müssen jene Schärfe in der Modellierung und jene Unterscheidungen zeigen, welche die Domäne dieser Art der Ausführung sind.

Zweiter Prozeß: Das Formen à moulage.

Das Formen ist einer jener Prozesse, die wegen ihrer negativen Einflüsse wichtige Elemente für das, was wir unter Stil verstehen, sind. Ich meine damit, die Unvollkommenheit dieses Prozesses ist dessen Stärke. Der Modelleur muß diese Unvollkommenheiten kennen und berücksichtigen und sich erinnern, daß ein geformtes Stück Töpferware nicht aussehen kann noch darf wie ein Stück, welches auf der Töpferscheibe oder Drehbank gedreht worden ist. Geformte Stücke haben in ihren Horizontalschnitten nicht kreisrund, sondern oval oder eckig zu sein. Eine Form von kreisrundem Durchschnitt wird durch die leichteste Unregelmäßigkeit in den Umrissen gestört und unterbrochen, was unmöglich beim Prozeß des Formens zu vermeiden ist.

Diese Unterbrechungen und regelmäßigen Unregelmäßigkeiten,

welche die geformten Gegenſtände haben und welche unvermeidlich ſind, können als Ornamente benutzt, oder durch Modellierungen, hervorſpringende Teile und Reliefs verſteckt werden. Die Henry II.-Vaſen, die ich nachher noch erwähnen werde, ſind prächtige Beiſpiele von geformten Töpferwaren.

Die geformten Arbeiten haben gewöhnlich die Beſtimmung, oft wiederholt zu werden, weshalb die Symbole und Ornamente für die Ausſchmückung derſelben eine Art von Markttypus zeigen und von mehr allgemeiner Verwendbarkeit ſein müſſen. Es iſt eine Thatſache, daß die geformten Töpferwaren, wenn ſie dem Feuer ausgeſetzt werden, mehr zuſammenſchrumpfen, als es gedrehte Töpferwaren thun. Dieſer Umſtand muß von denen, welche große Vaſen oder andere Formen modellieren, die in Terrakotta oder Porzellan ausgeführt werden ſollen, wohl beachtet werden; allzuweiche Formen, breite, platte Oberflächen, kreisrunde Durchſchnitte, Unterſcheidungen und ſtark vortretende Teile und Ornamente, alle dieſe Eigenſchaften paſſen nicht für geformte Terrakottagebilde von großen Dimenſionen. Die letzteren müſſen fehlerhaft in der Proportion ſein, wenn ſie proportioniert ausſehen ſollen, nachdem ſie gebrannt und vollendet ſind. Man kann nicht genug Sorgfalt auf das erſte Modell ſolcher Arbeiten verwenden, welche häufig wiederholt werden ſollen. Aber dieſe Wahrheit ſcheint unter unſern Induſtriellen nicht allgemein anerkannt zu ſein, die für ihre Modelle ſehr wenig ausgeben wollen.

Dritter Prozeß: Das Gießen, Coulage.

Die abſorbierende Eigenſchaft einer Gipsform verſetzt eine flüſſige Thonmaſſe, welche hineingegoſſen wurde, ſchnell in einen Zuſtand der Trockenheit, welcher genügt, deren Form beizubehalten; zugleich bleibt die Gipsform an der getrockneten Thonmaſſe nicht hängen, ſo daß dieſe nach einigen Augenblicken, nachdem ſie einen gewiſſen Zuſtand der Trockenheit erlangt hat, leicht herausgenommen werden kann. Hierauf iſt ein beſtimmter Ausführungsprozeß in

der Töpferei begründet, der zum Teil für große Stücke in Erdware, wie Säulen, Wasserröhren, Vasen und zum Teil für sehr dünne Theetassen, die sogenannten Eierschalen, angewendet wird.

Dieser Prozeß war den Alten bekannt. Er ist vor kurzem in Sèvres mit großem Erfolg angewendet worden.

Es gibt noch eine Anzahl anderer Prozesse der Formgebung, die in der Töpferei üblich sind, welche die Vollendungsprozesse genannt werden und die für ein praktisches Stilstudium nicht weniger wichtig sind als die früher genannten.

Die Malerkunst, auf Töpferei angewandt, hat ihre eigenen Rechte und Einschränkungen oder Grenzen, welche die Alten und unsere eigenen Vorfahren gewiß besser kannten als wir. Ohne in diese schwierige Materie tiefer eindringen zu wollen, kann ich doch nicht umhin, einige allgemeine Bemerkungen zu machen als Zusatz zu einigen Prinzipien, welche ich gelegentlich erwähnt habe.

Es ist offenbar, daß die Kunst des Malers in der Töpferei sowohl als im Email gewisse Grenzen überschritten hat, welche durch die Naturgesetze vorgeschrieben sind. Der Fortschritt der Chemie hat die wahre Kunst weniger gefördert als anfangs erwartet wurde; aber dies ist nicht sowohl die Schuld der Chemie als vielmehr unsere eigene. Die weiten Grenzen unserer modernen technischen Mittel sind noch zu eng für uns, wir überschreiten sie durch Anwendung von Farben und farbige Behandlungsweisen, welche selbst unsere vorgeschrittene Wissenschaft und Praxis nicht widerstandsfähig im starken Feuer machen kann. Der Erfolg der Porzellanmanufaktur von Sèvres auf der großen Ausstellung war zum Teil der strikten Beobachtung der stilistischen Grenzen der Porzellanmalerei und der Emailkunst zuzuschreiben, sowie auch dem gemäßigten Stil der Darstellungen, welche keine Kopieen von Gemälden waren, die eine andere Bestimmung haben, sondern für den Zweck eigens komponiert waren. Mein Freund, Mr. Dieterle, welcher der künstlerische Direktor zu Sèvres ist, hat erst seit einigen Jahren dieses neue und glückliche Prinzip

eingeführt, welches bald von anderen befolgt und vielleicht übertroffen werden wird.

Zu den vollendenden Prozeſſen zählt auch die Ausſtattung eines Stückes der Töpferkunſt durch Anheftung von Außenwerk, das nicht eigentlich zum Stück ſelbſt gehört, als Henkel, Ränder, Füße, Deckel 2c., welche bei uns gewöhnlich vom nämlichen Material hergeſtellt werden wie der Körper der Vaſe, jedoch ſehr oft anderen Zweigen der Kunſtinduſtrie entlehnt ſind.

Dieſer Stil der montierenden Töpferei verdient die größte Aufmerkſamkeit, mehr als unſere Induſtriellen ihm jetzt ſchenken, er führt uns zu den alten Typen zurück und iſt deshalb viel weniger gefährlich als viele andere Arten der Ausſchmückung von Töpferwaren.

Das Verfahren, koſtbare Gefäße von Glas oder Stein mit Metallfüßen und Metallhenkeln, Ausgüſſen 2c. zu montieren, wurde im Altertum häufig ausgeübt und von den Griechen nach der Eroberung Aſiens durch Alexander von Macedonien aufgenommen. Es wurde ebenfalls im Mittelalter vorherrſchend angewendet und wird noch heute bei den Chineſen mit großem Erfolg ausgeübt. Die Prinzipien der Ornamentierung, die ich zu Anfang mitteilte, ſind für ſolche Arten von zugefügten Teilen anwendbar.

Der Prozeß des Vergoldens, Verſilberns und Platiniſierens muß ebenfalls in dieſer Reihe von Operationen angeführt werden, welche zur Formgebung (Façonnierung) gehören.

Die Vergoldung iſt ein ſehr paſſender Schmuck für die Teile, welche die Extremitäten der Gefäße bilden, inſofern ſie in ihren Typen oder Urmotiven nicht zum wirklichen Gefäße gehören, und die man ſich aus Metall denken kann. Sie iſt gleichfalls verwendbar für die Punkturen, Rahmenwerke und Bänder, durch welche man ſich den emblematiſchen Schmuck auf den Körper des Gefäßes angeheftet denkt. Ein gefährliches Inſtrument, welches leider zu häufig angewendet wird, iſt hier

das Poliereisen. Wenn das Gold in sehr feinem Staube, der durch chemische Lösung oder mechanische Prozesse erhalten wird, mit einem Pinsel auf die Glasur eines Gefäßes aufgetragen wird, so zeigt es nach dem Brennen einen sehr angenehmen natürlichen Schimmer, welcher unmöglich künstlich erreicht werden kann; aber unsere Industriellen lieben denselben nicht, und polieren das Ganze mit einem Poliereisen. Dies war nicht der Geschmack des Griechen, wenn sie überhaupt die Vergoldung von Erdwaren kannten. Sie befolgten vielmehr wahrscheinlich ein anderes System, selbst für ihre Gold- und Silberwaren.

Die orientalische Vergoldung ist gleichfalls nur ein Lustre. Wenn das Poliereisen angewendet werden muß, so ist wenigstens darauf aufmerksam zu machen, daß das Prinzip der venezianischen Maler in der Verteilung von Licht und Schatten in ihren Gemälden zu befolgen sei, wonach sie die Hauptmasse ruhig hielten und nur einen kleinen Teil der Tafel für die Glanzstellen aufbewahrten.

Das metallische Lustre ist von den arabischen Töpfern Spaniens und Siciliens, und später von den sie nachahmenden Töpfern von Faenza, durch eine wundervolle gelbe Glasur sehr glücklich nachgeahmt oder vielmehr ersetzt worden. Sie kannten die Kunst der Vergoldung sehr wohl und waren keine Sparer, aber sie liebten die vergoldeten Töpferwaren nicht.

Die matte Vergoldung ist in der Porzellanmanufaktur von Sèvres durch meinen Freund, Mr. Dieterle, wieder eingeführt worden.

Dies wären die wichtigsten Prozesse, die zur Façonnage gehören. Es bleibt uns noch von zwei wichtigen Prozessen der Töpferkunst zu sprechen, der Glasur und dem Brennen, welche wie die anderen gesetzgebend für den Stil der Werke der Töpferkunst sind.

III. u. IV. Die Glaſur und das Brennen.

Das Glaſieren erfolgt bisweilen unmittelbar nach dem Trocknen des Gefäßes, vor dem Brennen, bisweilen wird es zwiſchen zwei Brennprozeſſen ausgeführt, indem der eine vor, der andere nach dem Glaſieren erfolgt.

Es gibt drei Arten von Glaſur:

1. Die Bleiglaſur.
2. Das Email.
3. Die Decke.

Die erſtgenannte iſt eine bleihaltige, durchſichtige Bekleidung, welche ſehr ſchmelzbar iſt und für gewöhnliche Töpferwaren und feine Fayencen verwendet wird.

Das Email iſt eine glasflüſſige, opake, gewöhnlich zinnhaltige Glaſur. Die Entdeckung dieſes opaken Emails wurde wahrſcheinlich zuerſt von den arabiſchen Töpfern Spaniens und Siciliens im 10. oder 11. Jahrhundert gemacht.

Damals war eine Fabrik von opak emaillierten Thongeſchirren auf der Inſel Majolika, welche dieſer Art von Töpferei den Namen gegeben hat. Luca della Robbia war der erſte, welcher dieſe Art von Email für ſeine herrlichen Terrakotten anwendete; aber die Töpfer von Peſaro waren ihm vorangegangen, indem ſie eine weiße Decke oder, wie ſie genannt wird, Anguß, Engobe, anwendeten, welche als ein Ueberzug über die trockene Paſte gelegt wurde und den weißen Grund für eine durchſichtige Glaſur bildete.

Das opake Email war ebenfalls den perſiſchen Töpfern, ſowie in China und Japan ſehr früh bekannt.

Aber die Entdeckung erreichte den höchſten Grad ihrer Ausbildung im 16. Jahrhundert, zwiſchen 1540 und 1560, unter der Protektion des Herzogs von Urbino, in Faenza, Peſaro, Gubbio und Florenz. Dieſer Emaillierungsprozeß iſt nur für

eine beſondere Art von Paſte, eine Miſchung von Thon und Sand mit ein wenig Mergel, von einer weichen Textur verwendbar.

Der Stil der Fayencegeſchirre, den wir mit Recht bewundern, iſt ein Reſultat von beidem, ſowohl des Materials als auch der opaken Decke. Die Façonnage dieſer Waren iſt ſchnell und derb ausgeführt mit Hilfe der Scheibe und des Formens. Das Email iſt dick und braucht ein ſtarkes Feuer. Dieſe Umſtände und beſonders die dicke Decke ſind nicht günſtig für die Anwendung von plaſtiſchen Ornamenten, um ſo mehr aber für die Bemalung. Hauptſächlich aus dieſem Grunde wurde dieſe Gattung der Töpferei zuletzt die ausſchließliche Domäne der maleriſchen Ornamentation; dies muß ſtets im Auge behalten, und dasſelbe Prinzip nur da befolgt werden, wo es durch die Materialien vorgeſchrieben iſt, nicht aber bei Steingut und Porzellan. Die berühmten franzöſiſchen Paliſſygeſchirre ſind eine andere Art von Fayence, welche mit der ebengenannten das opake Email gemein haben, das aber in anderer Weiſe behandelt wird. Die Paſte iſt ſehr verſchieden von der italieniſchen und ähnelt mehr der Pfeifenerde. Der Stil dieſer Klaſſe von Töpferwaren iſt etwas extravagant und dem von den Italienern befolgten Syſtem entgegengeſetzt. Viel intereſſanter für uns ſind die ſchönen Töpferwaren, welche unter dem Namen von Henry II.-Geſchirren bekannt ſind. Sie gehören nicht eigentlich zu den opakemaillierten Töpferwaren, denn ſie ſind einfach mit einer glasartigen Glaſur bedeckt, und ſollten daher ihren Platz anderswo finden; aber im Stil und in der Paſte gehören ſie zu derſelben Gruppe wie die italieniſchen und Paliſſywaren. Dieſe Geſchirre ſind wundervolle Beiſpiele einer künſtleriſchen Ausbeutung der Mittel, welche der Prozeß des Formens darbietet. Die Paſte iſt eine ſehr ſchöne, feine Fayence ohne irgend eine Spur von Kalk darin und widerſteht dem ſtärkſten Feuer. Das Gefäß wurde zuerſt ganz glatt und ohne Ornament geformt; dieſe erſte Schicht

wurde mit einer nicht ſehr dicken Lage derſelben Paſte bedeckt, auf welcher die Ornamente, die Masken ſowie die Glaſuren angebracht wurden. Dieſe Decke wurde in einem ſehr paſſenden und konſtruktiven Stil durch Einpreſſung und Einlagen von Arabesken verſchiedenfarbiger Paſten ornamentiert. Das Ganze verrät eine orientaliſche Empfindung und Erfindung, welche auch in der Stileigentümlichkeit hervortritt, daß das Gefäß wie eine Wand mit ihrem Stuckputz bekleidet wird. Mr. Brogniard gibt in ſeinem Werke eine ſehr gute Beſchreibung dieſer intereſſanten Gefäßgattung, von welcher jetzt nur noch ungefähr 40 Stücke vorhanden ſind.

Ein dritter Glaſierungsprozeß iſt der, welcher techniſch die Decke (la couverte) genannt wird. Dieſe Glaſur iſt eine verglasbare und erdige Subſtanz, welche nur bei derſelben hohen Temperatur, die für die Paſte nötig iſt, ſchmilzt. Sie wird für die Gefäße von harter Paſte und beſonders für das harte Porzellan verwendet, und beſteht aus Feldſpat, und Quarz bisweilen mit — bisweilen ohne Gips, aber immer ohne Blei und Zinn. Dieſe Glaſur und Decke, welche den Porzellanwaren eigen iſt, zuſammen mit der Kaolinpaſte, die ſehr ſpröde und weniger knetbar als andere Paſten iſt, übt einen ſehr ſtarken Einfluß auf den Stil des Porzellans aus, ſowohl in den allgemeinen Formen, wie in der plaſtiſchen und gemalten Ornamentation. Dieſe Eigenſchaften bilden ſchon an und für ſich einen Vorzug, ſie ſind zugleich aber auch günſtig für die Anwendung verſchiedener Verzierungen und beſonders auf die Fläche gemalter Ornamente. Andrerſeits begegnet die Anbringung ſolchen Schmuckes allerdings ſehr großen praktiſchen Schwierigkeiten, mit denen der Porzellanmaler vertraut ſein muß. Die hohen Temperaturen, welche für das Brennen der Paſte und für die Glaſur nötig ſind, verlangen die größte Vorſicht bei der Verwendung der Formen, welche ſchwinden, ſowie der Farben, welche ſich verändern.

Der Porzellanstil ist daher ein komplizierter und verworrener Stil, welcher sehr schwer genau zu definieren ist.

Der Porzellanstil hat wie die übrigen Stile seine historischen Typen, unabhängig von den Rücksichten des Materials und des Zweckes der einzelnen Gegenstände. Diese Typen sind die chinesischen Porzellanwaren.

Wir werden in unserem Geschmack im Porzellan immer mehr oder weniger von den Chinesen abhängen, und ich entschuldige eine solche Tendenz für diesen speciellen Zweig der Industrie mehr als für irgend einen anderen.

Aber noch besser wird es sein, unseren eignen Weg zu verfolgen und die Natur der Materialien, die Idee dessen, was geschaffen werden soll, sowie die Traditionen unserer eignen, europäischen Töpferindustrie als Leitfaden zu wählen. Die letztere wird, richtig angewendet, immer gute Vorbilder gewähren.

Das englische weiche Porzellan ist nicht so schwierig, künstlerisch zu behandeln, ebenso die berühmten alten Sèvres-Vasen, welche mit einer Art künstlicher Paste hergestellt werden, die fast eben so hart aber schmelzbarer als das harte Porzellan, und deshalb ein Feld für die Anbringung von wundervollen Kontrasten in Tinten und Malereien ist.

Einige andere wichtige Töpferwaren haben gar keine Glasur und gehören zu keiner der oben genannten Klassen oder Kategorieen; unter ihnen ist das Steingut von großem Interesse. Dasselbe ist undurchdringlich an und für sich und hat keine oder nur eine bleihaltige Glasur, welche durch den sogenannten Prozeß des Schmierens hergestellt wird.

Die Vlamländer und die Deutschen waren die Urheber dieses trefflichen Zweiges der Töpferkunst, sowohl in künstlerischer wie in technischer Hinsicht. Es war die Luxustöpferei des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Ländern.

Die Gefäße dieser Gattung sind reich und schön in den Formen und zeigen gewöhnlich ihren natürlichen grauen Grund,

der durch ein ruhiges und ernſtes Syſtem der Färbung bereichert wird, welche deutlich ausſpricht, daß ſie einem ſtarken Feuer zu widerſtehen hatte.

Wir machen ganz gutes Steingut, aber dasſelbe iſt in der Schönheit des Stiles wie der Materialien jenen altdeutſchen Kannen und Krügen nicht ebenbürtig. —

Ich ſollte hier auch die alten etruskiſchen und römiſchen Töpferwaren erwähnen, welche keine Glaſur ſondern nur ein Luſtre haben, das nachzuahmen oder deſſen Kompoſition nur zu erforſchen uns noch immer nicht gelungen iſt.

4. Ueber Porzellanmalerei*).

Meine Tochter!

Du bateſt mich um einige Mitteilungen über die Porzellanmalerei, wie ſolche in der berühmten Porzellanfabrik in Sèvres geübt wird, und teilteſt mir gleichzeitig Deine Abſicht mit, eine Porzellanvaſe zu malen und dieſelbe Deiner Tante zum Geſchenk zu machen.

Mit Recht glaubſt Du, daß ein ſolcher Beweis Deiner Anhänglichkeit und Deines Fleißes ihr um ſo mehr willkommen und angenehm ſein wird, als ein derartiges Geſchenk ganz der Art entſprechen würde, wie ſie den Anteil der Frauen in der Ausübung der Künſte zu betrachten pflegt, welcher, ihrer Anſicht nach, ſich auf eine Verſchönerung des häuslichen Lebens beſchränken ſollte, anſtatt dieſe Grenze zu überſchreiten und die Frau ihrer eigentlichen Beſtimmung dadurch zu entfremden, daß er ſie in ein Künſtlerleben hineindrängt, welches notwendigerweiſe alle ihre Kräfte und alle ihre Fähigkeiten abſorbiert, wenn es je zu einem höheren Ziele führen ſoll.

Ich bin ſo ziemlich ihrer Anſicht und freue mich, daß auch Du ſo gut auf ihre Ideen eingegangen biſt, indem Du zur Ausübung Deiner Geſchicklichkeit Dir einen nützlichen Gegenſtand wähltest.

Von den Frauen des Altertums und des Mittelalters, die

---

*) Aufſatz in franzöſiſcher Sprache, datiert Sèvres, Juni 1850.

uns von den Dichtern als die Zierden und Vorbilder ihres Geschlechtes gepriesen werden, wird uns berichtet, daß sie das friedliche Asyl ihrer Häuslichkeit mit kunstreichen Arbeiten, namentlich im Gebiete der Weberei und Stickerei zu schmücken bemüht waren.

Aber seitdem durch die Vervollkommnung der Herstellungsarten die Weberei gänzlich in den Bereich der Industrie gezogen und durch die Erfindung des Kanevas die Stickerei zu einer banalen und mechanischen Sache gemacht worden ist, geschieht es öfter, daß Damen, weil es ihnen an einem materiellen Anhalt für die Ausübung der schönen Künste mangelt, für die sie mehr als die Männer eine instinktive natürliche Hinneigung besitzen, sich in idealen künstlerischen Richtungen verlieren und sich dann meistens einem langweiligen Dilettantismus hingeben, der weder einen reellen Nutzen noch auch irgend einen Vorteil für die Künste und für das wahrhaft Schöne mit sich bringt.

Es scheint mir deshalb, daß die Art der Malerei, wie Du sie Dir gewählt hast, sehr wohl geeignet wäre an die Stelle dieser seit langer Zeit aufgegebenen Frauenarbeiten zu treten.

Aber es hieße auf noch schlimmere Irrwege geraten, wenn man Malerei im großen Stile auf Gefäßen machen wollte, und muß man sich wohl hüten, diesen Grundsatz aus dem Auge zu verlieren, weder in der Wahl, noch in der Ausführung der Gegenstände.

Diese Wahl muß den Eindruck machen, durch die gegebenen positiven Verhältnisse bedingt zu sein und eine aus Form und Bestimmung des Objektes sozusagen mit Notwendigkeit sich ergebende Vervollständigung desselben zu bilden, wie ihrerseits die Ausführung von dem Material abhängig ist, aus dem der Gegenstand besteht, und von den verschiedenen Schwierigkeiten, die mit ihr verbunden sind.

Vor allen Dingen muß man für den Gegenstand seiner künstlerischen Bemühungen eine Form auswählen, welche ebensosehr seiner Bestimmung als seinem Materiale entspricht und welche

zugleich hinreichend geschmackvoll ist, um eine gefällige Ausschmückung zuzulassen.

In der That gehen aber sehr wenig Porzellanvasen aus unseren modernen Fabriken hervor, welche durch ihre Formen dem guten Geschmack oder nur den bescheidensten Ansprüchen der gesunden Vernunft genügen können.

Gibt es z. B. etwas Unvernünftigeres, als in Porzellan jene ebensosehr wegen ihrer Größe wie wegen ihrer Schönheit berühmten antiken Vasen nachzumachen, welche, ursprünglich in Bronze oder in harten Steinen ausgeführt, von den europäischen Höfen als Prachtgeschenke einander zugesandt werden? Ihr außerordentlicher Maßstab, ihre schlanken und nicht selten etwas mageren Formen sind das Resultat der ihnen eigentümlichen Herstellungsweise, sowie des harten, homogenen oder dehnbaren Materiales, aus denen sie hergestellt wurden.

Was ergibt sich nun aus der Nachahmung solcher Formen in Porzellan? Vor allen Dingen wird eine solche Nachahmung schon bei der Ausführung auf sehr viele Schwierigkeiten stoßen. In den meisten Fällen wird man sich in die Notwendigkeit versetzt sehen, sie in einzelnen Stücken auszuführen, und stets wird man einige Teile in Bronze ansetzen müssen.

Dies ist aber nicht alles. Infolge der Schwindung des Porzellanes beim Brennen werden die der Paste gegebenen Formen verzerrt und zwar unter Verhältnissen, welchen sehr schwierig zu begegnen sein wird, da die ohne die erforderlichen Rücksichten auf das Material gewählten Konturen eine Regulierung und Ausgleichung nicht gestatten.

Das Resultat ist deshalb in solchen Fällen fast immer unvollkommen und wenig befriedigend, trotz aller Vorsichtsmaßregeln, welche sowohl die Wissenschaft, als auch eine lange Erfahrung an die Hand geben.

Endlich trägt auch die dicke Glasur, die bei der Fabrikation des Porzellanes wie es scheint unvermeidlich ist, nicht wenig

dazu bei, nur ungenügende Resultate bei derartigen Versuchen zu erreichen, indem sie die Schärfe der Konturen abstumpft und die Feinheiten der Gliederungen und Ornamente ausfüllt.

Sogar die Farbe des Porzellans scheint die Wirkung solcher mehr oder weniger sklavischen und in einem dazu ungeeigneten Materiale ausgeführten Nachahmungen so edler und schöner Vorbilder zu schädigen. —

Man hoffte allen diesen Uebelständen dadurch zu begegnen, daß man Reduktionen dieser Vorbilder anfertigte; der Erfolg war jedoch nicht glücklicher, wie man leicht einsehen kann.

Dieselben Uebelstände, obgleich in geringerem Maße, zeigen die Nachahmungen der schönen griechischen und kampanischen Terrakottavasen, ja selbst diejenigen der mit Recht ihrer edlen Formen und des richtigen Prinzipes ihrer Ornamentation wegen bewunderten Töpferwaren des 16. Jahrhunderts.

Kurz, aus dem Materiale und der Fabrikationsweise des Porzellanes ergibt sich ein besonderer Stil, welcher von Boettcher, dem Erfinder des Porzellanes in Europa, besser als in unserer Zeit verstanden worden ist, der aber vollkommen eigentlich nur von den Chinesen und Japanesen beobachtet wird.

Wie diese unsere Vorgänger in der Erfindung des Porzellanes waren, so können sie uns auch als Meister gelten bezüglich der Formen, die sie diesem Material zu geben wissen, oft sogar bezüglich der Prinzipien, die sie für seine Dekorierung verwenden.

Du mußt also vor allem darauf bedacht sein, das Gefäß, das Du verzieren willst, sorgfältigst auszuwählen und Dich auf keinen Fall in Deiner Wahl durch den gerade herrschenden Geschmack bestimmen lassen. Derselbe ist in den meisten Fällen nicht glücklich, trotz der ernsten aber vereinzelten Anstrengungen einiger Künstler, die keramische Kunst auf rationellere Grundsätze zurückzuleiten.

Namentlich in der Fabrik in Sèvres ist die Notwendigkeit

stets erkannt worden, dem Einfluß der Mode entgegenzutreten; dort hat sich unter einer sehr tüchtigen und wissenschaftlich gebildeten technischen Administration, sowie unter Leitung geschickter und gewissenhafter Künstler eine gute Kunstrichtung bis heute erhalten.

Man findet dort nicht allein eine große Auswahl moderner aus der genannten Manufaktur hervorgegangener Vasen, sondern auch in dem vortrefflichen keramischen Museum, dessen Besuch ich Dir vor allem anempfehlen würde, Produkte der keramischen Kunst aller Zeiten und der verschiedensten Länder der Welt.

Der Direktor dieser Sammlung, Herr Riocreux, wird Dir mit seiner gewohnten Liebenswürdigkeit die erforderlichen Erklärungen und historischen Hinweise geben, und selbst für den Fall, daß Du dort nicht finden solltest, was Du augenblicklich brauchst, so würdest Du von solchem Besuche doch immer den großen Nutzen haben, den reichen Inhalt der Sammlung weit sorgfältiger studiert zu haben, als Du es gethan haben würdest ohne durch einen bestimmten Zweck dazu angetrieben zu sein. Du findest dort nebeneinander Töpferarbeiten aller Materialien und Zeitalter, Fayence, Steingut, Glas und Porzellan, von dem ägyptischen Kanopus bis zu den frostigen Produkten des Kaiserreichs und den unselbständigen Erfindungen der Jetztzeit.

Ich möchte Dich namentlich auf die schönen griechischen und kampanischen Vasen aus weichem Materiale aufmerksam machen, die in unseren Tagen nirgends mehr fabriziert werden können. Ihre kühnen und eleganten Formen sind nur durch die Feinheit der Paste und die geringe Hitze ermöglicht, welcher die Gefäße beim Brennen ausgesetzt wurden. Ihre schönen und einfachen Verzierungen vereinigen die Frische der Ursprünglichkeit mit der Vollendung der höchsten Kunst.

Herr Riocreux wird Dich ferner die schönen persischen Fayencen sehen lassen. Dieselben sind sehr beachtenswert sowohl wegen ihrer graziösen und kecken Konturen, als auch wegen des Reich-

tums ihrer vegetabiliſchen Ornamente und der lebhaften und harmoniſchen Farben, durch die ſie ſich auszeichnen. So verſchwenderiſch aber dieſer Schmuck auch auftreten mag, immer bleibt er der Hauptform vollkommen untergeordnet und verziert ſie wie eine Art lebhafter und bunter Stickerei.

Perſien iſt auch die Heimat des emaillierten Fayence, wo ſie unter der arabiſchen Herrſchaft erfunden wurde; es iſt dies eine Töpferware von opaker Paſte, farbig oder von feinem Weiß mit opaker Emaille überzogen und von erdigem Bruch.

Wahrſcheinlich wurde ſie von Perſien aus nach Italien gebracht, wo ſie von dem Bildhauer Luca della Robbia, geboren zu Florenz im Jahre 1400, eingeführt wurde. Von da an nahm in jenem von allen Muſen begünſtigten Lande die keramiſche Kunſt einen ganz ungemeinen Aufſchwung.

Die erſten Erzeugniſſe der italieniſchen Töpferei ähneln in ſehr vielen Beziehungen ihren perſiſchen Vorbildern, ſowohl in ihrer Form als im Prinzipe der dafür angewandten und mit dem Material und der Fabrikationsart im vollſten Einklange ſtehenden Dekorationsweiſe.

Das Genie des 15. Jahrhunderts bemächtigte ſich aber ſehr bald der neuen Erfindung und drückte ihr ſeinen Stempel der Freiheit und Großartigkeit auf, wobei ihr allerdings der urſprüngliche Charakter der Einfachheit und Natürlichkeit verloren ging.

Es war unter dem Schutze des Herzogs von Urbino, Guidobaldo II., 1530—1560, daß die Fabrikation der italieniſchen Fayence, bekannt unter dem Namen Majolika, ihre höchſte Blüte erreichte. In dieſem kurzen Zeitraum wurden alle die herrlichen Vaſen, die koſtbaren Geſchirre aller Art fabriziert, die noch heute den ſchönſten Schmuck aller Sammlungen bilden. Die beſten Künſtler, Bildhauer, wie Maler, ja, wie es heißt, ſogar Raphael ſelbſt, haben es nicht verſchmäht mit ihren Händen dieſe ſchönen Fayencen zu ſchmücken, welche ſich wegen ihrer ſehr plaſtiſchen und fein brennenden Maſſe ſowie wegen ihres opaken und

schmelzbaren Emails weit besser für eine künstlerische Behandlung eigneten, als es leider die feine und harte Masse, die krystallische Glasur des Porzellans thut.

Die Fabrikationsweise der Fayence war in Frankreich vollständig unbekannt, als es dem berühmten Benarde Palissy um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelang, emaillierte Fayencen zu erzeugen. Dieselben sind ebenfalls außerordentlich geschätzt wegen des Glanzes und der Lebhaftigkeit ihres Emails und der Naturwahrheit in Form und Farbe, mit welcher die auf ihnen befindlichen Tiere und Gegenstände gebildet sind.

Es wird Dir leicht sein, die Unterschiede zu erkennen, welche zwischen den italienischen und französischen Majoliken bestehen, und Du kannst daraus für Deine Arbeit nützliche und wertvolle Folgerungen ziehen.

Ferner wirst Du dort noch eine andere Art Töpferwaren finden, die vollständig verschieden von der Fayence, doch in künstlerischer Beziehung nicht minder interessant ist. Man nennt sie Hartmasse oder Steingut und sie wird bei sehr hoher Temperatur gebrannt; ihr ziemlich hoher Preis gestattet, daß bei der Bereitung der Masse und Formung mit großer Sorgfalt verfahren werde.

Der bleihaltige Ueberzug, den man häufig zu ihrer Glasur verwendet, eignet sich überdies vortrefflich dazu, diese Gefäße durch metallischen Glanz und durch die verschiedenartigsten Farben besonders reich zu dekorieren.

In dieser Art von Töpferarbeit haben sich die Holländer und die Deutschen im 16. und 17. Jahrhundert besonders ausgezeichnet; sie verstanden es vortrefflich, die oft sehr phantastischen und reichen Formen der Gefäße der ihnen eigentümlichen Fabrikationsart anzupassen.

Diese Fabrikation hat neuerdings, nachdem sie lange Zeit ganz vernachlässigt geblieben war, in England, Deutschland und Frankreich einen neuen, bemerkenswerten Aufschwung genommen.

Man unternimmt es jetzt, die Krüge und Pokale aus der Zeit Maximilians nachzuahmen und zu vervielfältigen; aber bis jetzt fehlt diesen modernen Produkten noch immer die Originalität und Freiheit ihrer alten Vorbilder.

Von hier kommen wir nun zu den Porzellanen, die Dich wohl am meisten interessieren werden.

Für uns Europäer ist das Porzellan eine verhältnismäßig sehr neue Erfindung, wenngleich sie den Chinesen schon seit mehr als 2000 Jahren vor der christlichen Zeitrechnung bekannt war. Man hat in ägyptischen Gräbern aus der Zeit der Sesostris, also aus einer Zeit von mehr als 18 Jahrhunderten vor Christus, Schalen von chinesischem Porzellan gefunden.

Porzellan nennt man jede Töpferware von durchscheinender harter Masse und teilt es in folgende Unterabteilungen, nämlich:

1. Hartes oder chinesisches Porzellan.
2. Weiches oder Fritten-Porzellan (porcelaine à pâte tendre) und zwar:
   a. natürliches oder englisches Fritten-Porzellan,
   b. künstliches oder französisches Fritten-Porzellan.

Für das chinesische Porzellan ist charakteristisch eine feine harte und durchscheinende Masse, sowie eine harte, mineralische Glasur, welche man auch Decke nennt.

Die Paste wird hauptsächlich aus zwei Teilen zusammengesetzt, nämlich einer unschmelzbaren Thonerde, dem Kaolin, zu welcher ein schmelzbarer Zusatz, meistens Feldspat, kommt.

Die Glasur besteht aus Feldspat und Quarz, wozu oft noch andere Mineralien gemischt werden, niemals aber Blei oder Zinn. Hierdurch unterscheidet sich diese Glasur von den Emailglasuren, in denen diese metallischen Basen stets enthalten sind.

Das weiche englische Porzellan enthält phosphorsauren Kalk und seine Glasur wird durch Zusatz von Mennig und Flintglas leichtflüssiger gemacht.

Das französische künstliche Porzellan ist aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt und läßt sich die daraus gebildete Paste nur mit Schwierigkeit auf der Scheibe behandeln oder formen; um diesem Uebelstande zu begegnen wird ihr etwas vegetabilischer oder animalischer Leim zugesetzt; die Glasur ist hier etwas bleihaltig.

Die beiden zuletzt besprochenen Arten von Porzellan werden weich genannt, weil ihre Masse weniger gut dem Feuer widersteht und auch weil ihre Glasur so weich ist, daß sie mit dem Stahl geritzt werden kann; infolge der erstgenannten Eigenschaft bieten sie gewisse Vorteile für die künstlerische Behandlung. Es gibt nämlich eine Anzahl mineralischer Farben, die dem Brande der harten Porzellane nicht widerstehen, die aber noch wohl verwertbar sind für die Dekorierung weichen Porzellans. Gegenwärtig zieht man aber allgemein das harte Porzellan vor, wegen seiner kostbaren Eigenschaften der Durchscheinbarkeit, Weiße und Härte.

Das harte Porzellan wurde in Europa zuerst durch die Portugiesen nach der Entdeckung des Seeweges nach Indien aus China eingeführt. Erst im Jahre 1706 gelang es, dasselbe auch bei uns nachzuahmen; diese Entdeckung verdanken wir dem schon früher erwähnten Boettcher, welcher unter August dem Starken, Kurfürst von Sachsen, in Meißen bei Dresden die berühmte Porzellanfabrik gründete. Erst 60 Jahre später begann man hartes Porzellan in der Manufaktur in Sèvres herzustellen, die bis dahin nur weiches Porzellan fabrizierte.

Die ersten Produkte der zahlreichen Fabriken, welche nach der Entdeckung Boettchers in ganz Europa gegründet wurden, waren ausnahmslos Nachahmungen der chinesischen und japanesischen Porzellane.

Bald jedoch entstand und zwar zuerst in Sachsen eine besondere Richtung, welche den oft grotesken Charakter der chinesischen Arbeiten weit übertraf.

Man machte große Tiere und komplizierte Gruppen, sowie Vasen, welche aufs reichste mit zugleich plastischen und gemalten, mit Gold und Silber gehöhten Blumen, Schäferstücken, Tieren und phantastischen, sogenannten Capricen dekoriert wurden.

Trotz der außerordentlichen Ungebundenheit dieser Schule darf man wohl sagen, daß sie wenigstens die Eigenschaften des Materials, in dem sie arbeitete, auszunutzen und zu verwerten wußte, und insofern sind ihre Produkte den frostigen Nachahmungen der Antike vorzuziehen, welche, ob in Bisaut oder in Porzellan, lange für einen erheblichen Fortschritt der Kunst und des Geschmacks galten.

In der äußerst vollständigen Sammlung in Sèvres wirst Du bald das Gute und das Schlechte unter den zahlreichen und verschiedenen Erzeugnissen dieser Industrie der verschiedensten Epochen unterscheiden lernen.

Ich rate Dir aber, Deine Aufmerksamkeit besonders auf die alten keramischen Erzeugnisse der Chinesen und Japaner zu richten, welche in vielen Beziehungen noch heute über alle anderen den Sieg davontragen. Besonders zeichnen sich die japanischen Porzellane noch vor den chinesischen durch ihre Weiße und Durchscheinbarkeit aus, namentlich aber durch ihren minder phantastischen, minder überladenen und mehr natürlichen Geschmack, sowie durch ihre sorgfältigere Ausführung; ihre Farben haben mehr Glanz, mehr Reichtum und mehr Relief.

Du wirst endlich in derselben Sammlung noch eine andere Art der Verwendung der Künste für die Bedürfnisse des häuslichen Lebens erkennen, welche mir eigentlich in dieser Beziehung größere Hilfsquellen zu bieten scheint als das Porzellan. Ich spreche von dem Email auf Kupfer.

Es ist ein weiteres großes Verdienst der gegenwärtigen Verwaltung der Manufaktur von Sèvres, diese fast verloren gegangene Kunst neu belebt zu haben, in welcher die geschicktesten Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts so manche Meisterwerke geschaffen haben.

Die Kunst des Emaillierens ist nicht schwieriger als die Porzellanmalerei und deshalb weit dankbarer, weil man mit Hilfe eines kleinen Ofens, um das Email zu schmelzen, und einiger weniger, ganz einfacher Instrumente seine Arbeit ganz allein vollenden und des Gelingens derselben versichert sein kann, so daß ich Dir fast raten möchte, das immerhin ziemlich undankbare Material des harten Porzellans aufzugeben und Dich an dem Email zu versuchen.

Herr Meyer Heyne, der geschickte Leiter der Emaillierabteilung der Manufaktur in Sèvres, wird Dir die Oefen und die verschiedenen Manipulationen gerne erklären und Dir alle diejenigen Anweisungen erteilen, welche für Deine Erstlingsversuche genügen dürften, die Dir gewiß nicht mehr Schwierigkeiten als die Porzellanmalerei machen würden, welche eine nicht minder große Erfahrung und Fertigkeit erfordert. Uebrigens würde es auch keine Schwierigkeiten haben, durch seine Vermittelung einen geschickten Emailleur zu finden, der Dir in wenigen Stunden die Anfangsgründe beibrächte und der Dir später bei der Vorbereitung zu Deinen Arbeiten behilflich sein würde.

Nachdem Du Dir das keramische Museum genau angesehen, müßtest Du Dich durch die verschiedenen Abteilungen der eigentlichen Manufaktur führen und Dir die Einrichtungen derselben, die Oefen 2c. zeigen und erklären lassen. In den Malerateliers müßtest Du den Arbeiten der dort beschäftigten Künstler mit der größten Aufmerksamkeit folgen. Du würdest dort auch die verschiedenen Einrichtungen selbst sehen, z. B. die eigentümlich zusammengebauten Tische für die Bemalung von Vasen der verschiedensten Dimensionen; ich unterlasse deshalb deren nähere Beschreibung ebenso, wie die der erforderlichen Instrumente, der Pinsel 2c., die Du schon kennst und deren Handhabung Dir von Deinen Versuchen in der Oel- und Aquarellmalerei her geläufig ist. Dagegen scheint es mir nützlich, Dir einiges mitzuteilen über die verschiedenen Arten der Verwendung der Farben in der

Porzellanmalerei und über die Eigenschaften der metallischen und Schmelzfarben, die allein verwandt werden können.

Es gibt vier Arten, die Farben und den malerischen Schmuck auf das Porzellan zu bringen, nämlich:

1. Die Mischung des Farbstoffs in die Paste. Da hierdurch die Schmelzbarkeit der letzteren beeinflußt wird, so ist diese Art bei denjenigen Pasten, welche einer hohen Temperatur ausgesetzt werden müssen, nur selten mit Vorteil zu gebrauchen.

2. Die Farbe unter Glasur aufzusetzen. Hier wird die Schmelzfarbe unter die Decke gesetzt und tritt also an die Stelle des Anguſſes, der Engobe. Diese Art, die Schmelzfarben anzubringen, ist namentlich für die einfarbigen Gründe und blauen Malereien im Gebrauch.

3. Die Anbringung der Farben mit der Glasur. Man erzielt unveränderliche Grundfarben; aber da selbstverständlich die in die Glasur gemischte Farbe diejenige Temperatur vertragen muß, welche notwendig ist, um die Glasur zu schmelzen, so folgt aus dieser Bedingung, daß die Zahl der verwendbaren Farben eine sehr beschränkte ist.

Neuerdings hat man in Sèvres wohlgelungene Versuche mit figürlicher Malerei in der Glasur gemacht.

4. Anbringung der Farben auf die Glasur. Diese Art ist am meisten im Gebrauch. Man fixiert den Grund in starkem Feuer oder in Muffeln und führt die Malerei in Schmelzfarben aus.

Diese Art von Malerei gestattet eine gewisse Freiheit in den Tönen und Farben, die man bei den früher genannten Methoden nicht erreichen kann; es ist daher die einzige, die zur Herstellung vielfarbiger Dekorationen oder gar von Bildern angewandt wird. Man benutzt Glasfarben, welche die Chemie jetzt in so vollständiger Auswahl herstellt, daß man sie in unendlichen Variationen mischen und aufsetzen kann, indem dabei fast wie bei der Aquarellmalerei das Weiß des Grundes für die hellen Teile ausgespart und benutzt wird.

Diese Art von Malerei auf Porzellan ist die einzige von unseren Künstlern geübte; sie weicht von den alten chinesischen Malereien darin ab, daß diese letzteren mit opaken Farben ausgeführt wurden, welche dick aufgetragen gewissermaßen Relief bilden und dadurch Lichteffekte hervorbringen, welche die Wirkung der gemalten Gegenstände äußerst vorteilhaft unterstützen. Die Basis dieser Farben ist ein Email-Weiß von großer Reinheit und von unverwüstlicher Festigkeit, während unsere europäischen Muffel-Farben fast immer sich abblättern, sobald sie in zu großer Dicke aufgetragen werden. Der Unterschied zwischen der chinesischen und der europäischen Malerei kann demnach ungefähr verglichen werden mit demjenigen zwischen der Oel- und Aquarellmalerei.

Es ist sehr zu bedauern, daß die Malerei mit Emailfarben bei uns gar nicht mehr geübt wird, obgleich sie weit stilvoller ist als unsere schwächliche gebrannte Aquarellmalerei.

Auch hier zeigt sich wieder, daß eine größere Leichtigkeit der Technik und größerer Reichtum der materiellen Mittel keineswegs den Künsten bezüglich der Entfaltung und der Großartigkeit des Stiles immer zum Vorteil gereicht.

Dir allerdings bleibt wohl keine Wahl und wirst Du Dich entschließen müssen, die europäische Art der Malerei für Deine Arbeit anzuwenden; denn diese ist bis jetzt die einzige, für welche hinreichende Erfahrungen vorliegen und für welche alle Manipulationen so genau feststehen, daß auch Dilettanten ohne allzugroße Schwierigkeiten sie üben können.

Ich will mich nicht damit aufhalten, Dir die chemische Zusammensetzung und Bereitung der verschiedenen zur Anwendung kommenden Farben zu erklären. Es sind lediglich mineralische Farben: Oxyde, Erden, Präcipitate von Gold und Silber, die mit den erforderlichen Schmelzmitteln vermischt, fertig präpariert aus den chemischen Fabriken und Laboratorien kommen. Es ist aber notwendig, ihr Verhalten beim Brennen zu kennen, wenn man sich ihrer mit Erfolg bedienen will.

Diejenigen Farben, welche, ohne sich zu verändern, der für die Schmelzung der Glasur erforderlichen hohen Temperatur widerstehen, heißen Farben für starkes Feuer (couleurs à grand feu). Für hartes Porzellan ist es das Kobaltblau, das Chromgrün, Eisen- und Magnesiabraun, die mit Titanoxyd hergestellten Gelbe und Uranosschwarz.

Muffelfarben dagegen werden diejenigen genannt, welche eine so hohe Temperatur nicht vertragen. Es werden jedoch Farben von verschiedener Härte unter diesem Namen verstanden. Einige sind hinreichend hart, um, einmal gebrannt, andere Farben, Vergoldungen 2c. aufzunehmen, ohne daß es nötig wäre, mit dem Kratzeisen sie wieder aufzukratzen, wie dies bei weichen Farben geschehen muß. Man nennt sie Farben für halbstarkes Feuer (couleurs à demi grand feu).

Die weichen Muffelfarben, die nur bei dem zweiten oder dritten Brande verwendet werden können, sind die zahlreichsten und bieten eine große Auswahl. Sie sind alle beständig und mit Ausnahme der von Gold hergestellten Purpur und Violett verändern sie auf hartem Porzellan mit Feldspatglasur ohne Bleigehalt ihren Ton nicht.

Man kann mit diesen präparierten Farben die Malerei genau so ausführen, wie sie nach dem Brennen erscheinen soll. Nur die rosaen, purpurnen und violetten Tinten erscheinen vor dem Brennen immer schmutzig und schwächlich und entwickeln sich in ihrer ganzen Kraft und Schönheit erst im Ofen.

Diese letztgenannten, in der Malerei so unentbehrlichen Farben machen die meisten Schwierigkeiten und erfordern die größte Sorgfalt bei der Ausführung. Auch muß man sich sehr in acht nehmen, aus Gold hergestellte Farben nicht mit aus Eisen erzeugten zusammenzubringen, da diese beiden sich gegenseitig schädigen. Derselbe Uebelstand zeigt sich noch bei ziemlich vielen der übrigen Farben, und muß man es vermeiden, sie miteinander in Berührung zu bringen oder die eine mit der anderen zu übermalen.

Um ſich nun in der beabſichtigten Wirkung nicht zu täuſchen, uß man ſich auf einem Stück Porzellan von allen den Farben, :lche man verwenden zu können denkt, Proben aufſetzen, indem an ſie nebeneinander ſtellt oder auch übereinander legt, und dann dem Feuer ausſetzt. Man wird dann ſofort erkennen, :lche Farben zuſammen zu verwenden ſind und welche nicht, ıd genügt ſolche Probe für alle verwandten Miſchungen.

Im allgemeinen muß man es möglichſt vermeiden, zwei ırben von verſchiedener Zuſammenſetzung übereinander aufzu- ıgen, denn ſobald die unten liegende ſich nicht mit der oberen reinigt, blättert dieſe letztere meiſtens ab.

Zum Anrühren der Farben bedient man ſich des ſogenannten icköls, welches man dadurch gewinnt, daß man Terpentin längere :it in flachen Gefäßen der Luft ausſetzt; ſofern dieſes Dickö1 i der Verarbeitung der Farben zu dick ſcheint, ſo verdünnt an es mit gewöhnlichem Terpentin oder mit Nelkenöl. Lavendelöl ſollte man möglichſt wenig gebrauchen, weil dasſelbe :gen zu großen Kohlengehaltes beim Brennen den Farben ihre rillanz benimmt. Bisweilen wird auch reines Olivenöl zum ımachen der Farben, namentlich ſehr häufig bei der Emaillerei, benutzt.

Um die ſtaubförmigen Farben, wie Gold, Silber ꝛc. auf r zu bemalenden Porzellanfläche feſtzuhalten, bedient man ſich ies beſonderen Grundes, den man ſehr gut durch Miſchung n Nußöl mit etwas Bleiglätte oder auch aus dem Safte von ıoblauch oder weißen Zwiebeln herſtellt. Man ſchneidet ſie Stücke und läßt ſie acht Stunden zu einer ſirupartigen üſſigkeit einkochen, die man ſodann mit etwas weißem Eſſig ırührt.

Ehe man die Arbeit der Bemalung beginnt, macht man die)erfläche des Porzellans dadurch etwas klebrig, daß man ſie nz dünn mit Terpentin überzieht, damit die mit Bleiſtift zu chende Vorzeichnung haften bleibe. Die fein präparierten

und mehrmals geriebenen Farben werden mit weichen Pinseln aufgetragen, und man muß darauf achten, daß man eine Farbe erst dann wieder überzieht, wenn sie durch Antrocknen bereits hinreichend fest an der Oberfläche des Porzellanes haftet. Die einfarbigen Gründe und glatten Töne, wie Himmel 2c., werden mit großem weichem Iltispinsel möglich gleichförmig aufgetragen und mittels eines kleineren Iltisstupfpinsels egalisiert. Ein einmaliger Auftrag genügt selten, um schöne und gleichmäßige Gründe zu erhalten, vielmehr müssen namentlich die dunkleren stets mehrmals übergangen und jedesmal sorgfältig von Staub gereinigt werden.

Kleinere Stupfpinsel benutzt man zum Vertreiben der übrigen Töne, namentlich um die Uebergänge derselben weich zu machen.

Gewisse Farben und Gründe, welche in größerer Dicke aufgetragen werden sollen, die mit dem gewöhnlichen Pinselauftrag nicht erreicht werden kann, kann man auch durch ein Haarsieb aufpudern, nachdem man die Stellen, welche diese Farben aufnehmen sollen, vorher mit der aus Zwiebelsaft hergestellten Grundierung eingesetzt hat. Die staubförmige Farbe wird nur auf diesen Stellen haften und von den übrigen leicht entfernt werden können.

Wie ich Dir schon früher mitteilte, kann man feinere Porzellanmalereien nicht mit weniger als zwei Feuern fertig stellen; oft aber müssen drei, vier und noch mehr Feuer angewandt werden. Doch mußt Du versuchen, Deine Malerei so zu disponieren, daß möglichst wenig Brände erforderlich werden, denn mit jedem Male Brennen ist ein gewisses Risiko verbunden. Auf solchem Wege würdest Du nicht allein dieses Risiko einschränken, Du würdest auch am schnellsten zu derjenigen Behandlungsweise gelangen, welche dem Materiale und den richtigen Prinzipien der Kunst am meisten entspräche.

Gewisse volle, kräftige Töne kann man nur durch mehrmaliges Uebermalen erzielen; so wird man niemals weder Purpur

noch Scharlach, noch Violett mit einer einzigen Farbe schön und kräftig bekommen können. In solchen Fällen muß man für die ersten Farben solche von halbstarkem Feuer, für die oberen Muffelfarben anwenden.

Trotz aller dieser Vorsichtsmaßregeln ist es doch nicht leicht, alle Unfälle zu vermeiden, wie das Abblättern, das Stumpfwerden und das Nichtzusammengehen der Farben.

Dem Abblättern beugt man am besten dadurch vor, daß man die Farben nacheinander und in dünnen und gleichmäßigen Lagen aufträgt; es ist gefährlich, sie mit einem Male zu dick aufzusetzen.

Das Nichtzusammenstimmen der Farben, welches dadurch entsteht, daß die verschiedenen Farben in verschiedener Weise aufeinander reagieren, kann man vermeiden, indem man den verschiedenen Grad der Schmelzbarkeit der übereinander liegenden Farben wohl erwägt und berücksichtigt; denn es wird eine schwerflüssige Farbe, welche über eine leichtflüssige gelegt wird, beim Brennen die bereits eingebrannte leichtflüssige wieder zum Schmelzen bringen und sich dabei in einer Weise mit derselben mischen, welche nicht in der Absicht des Künstlers lag. Durch dieselbe Vorsicht in der Anwendung der Farben in der Weise, daß die letzten immer die leichtflüssigsten sind, kann man auch das Stumpfwerden oder die Glanzlosigkeit der Töne vermeiden.

Sollten trotz aller Vorsicht Abblätterungen der Farben sich zeigen, so kann man diesem Uebelstand nur abhelfen, indem man die fehlerhafte Stelle entfernt und frisch übermalt; man bedient sich zu dieser Arbeit der Fluor-Wasserstoffsäure (Flußspatsäure), mit der man die eingebrannten Farben auflöst.

Auf den durch dieses Verfahren bloßgelegten Stellen der Glasur werden die erwünschten Töne neu aufgetragen und durch abermaliges Brennen fixiert.

Das Nichtzusammenstimmen der Farben ist sehr schwierig

auszubeſſern, wenn es nach dem letzten Brennen ſich zeigt; dann bleibt nichts übrig, als dieſe Unvollkommenheit zu belaſſen.

Dem Stumpfwerden kann zuweilen durch einen Ueberzug einer ſehr leichtflüſſigen durchſichtigen Farbe abgeholfen werden. Wenn man damit zu keinem günſtigen Reſultate gelangt, ſo hat man kein anderes Mittel, als die Stelle durch Reiben zu glätten und dadurch die unangenehme Mattheit der Töne zu entfernen.

III. Metallotechnisches.

1. Bericht über die Waffensammlung in Windsor Castle*).

Von jeher galten die Werkzeuge des Krieges und der Jagd als der vornehmste Schmuck ihrer edlen Träger, so daß seit den frühesten Zeiten die Ausschmückung der Waffen einer der beliebtesten Vorwürfe der dekorativen Kunst war. Der Zweck einer Waffe konnte aber niemals andere Zieraten an derselben aufkommen lassen, als solche, welche sich strenge den Gesetzen der Brauchbarkeit und Handlichkeit des Stiles unterordneten. Es ist daher die Bedeutung der Waffen für das Studium der ornamentalen Kunst im allgemeinen und der Metallotechnik im besonderen in die Augen springend.

Unser Interesse wird daher durch die Erzeugnisse der Waffenschmiede und Schwertfeger besonders in den nachstehenden Beziehungen angeregt:

Erstens durch die Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit der verschiedenen mit der Metallbearbeitung zusammenhängenden Prozesse, welche sämtlich und zwar in ihrer vollsten Entwickelung bei der Anfertigung von Schutz- und Trutzwaffen zur Anwendung kommen; in keinem anderen Zweig der Metallotechnik, selbst nicht bei der Goldschmiede- und Juwelierkunst, dürfte sich eine größere Mannigfaltigkeit und Vollendung von Metallbearbeitungsprozessen finden.

---

*) Abgedruckt in: First report of the Department of practical art (1853) pag. 364 u. f.

Zweitens durch ihre nicht geringe Bedeutung für das Studium des Stiles, insofern als wir mit diesem Ausdruck diejenige Vollendung an Kunstwerken bezeichnen, welche aus einer künstlerischen Verwertung der Mittel und aus der Beobachtung derjenigen Schranken hervorgeht, die teils durch die Natur der betreffenden Aufgabe selbst, teils durch die ihre Ausführung begleitenden Umstände gegeben und vorgeschrieben sind.

Drittens endlich sind Waffen sehr wichtig für das Studium der Stilgeschichte, welche die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Kunsterzeugnisse der verschiedenen Länder und Epochen zum Gegenstand hat.

Eine Sammlung von Rüstungen und Waffen dürfte zunächst besser als alles andere geeignet sein, die Geschichte der künstlerischen Verarbeitung der Metalle zu beleuchten, da eine solche am umfassendsten zeigt, welche Entwickelungsstufe im Gebiet der Metallotechnik bisher erreicht wurde, welches die stilgemäßeste Behandlung, sowie der angemessenste und reichste Schmuck eines Kunstproduktes dieser letzteren sei.

Infolge dieses Umstandes, daß nämlich bei Waffen sowohl Stil wie Dekoration sich dem Zwecke absolut unterordnen und durch ihn bestimmt werden, ist eine relative Kunstvollendung und Reinheit des Stiles oft an Rüstungen und Waffen zu finden, welche aus Zeiten finsterster Barbarei und vollständigen Verfalles stammen, in denen in allen anderen Richtungen Kunstübung und Kunstverständnis nahezu gänzlich verloren gegangen waren.

Andrerseits aber war das Handwerk der Waffenschmiede auch zu Zeiten aufblühender Civilisation, da die ornamentale Kunst die höchsten Stufen erreichte, oft genug die Schule künstlerischer Talente jeder Art, und auch die hohe Kunst verschmähte es keineswegs, sich in diesem Kunstzweige zu bethätigen.

Selbst in jenen üppigen Kunstepochen, in denen alle Grundsätze des Stiles beiseite gesetzt wurden und die Künste der

allgemeinen Richtung der Zeit nach Neuerungen und Ausschweifungen aller Art sich anschlossen, erhielt sich in der Waffentechnik eine verhältnismäßige Reinheit und Keuschheit des Geschmackes.

Da sich in den verschiedenen Ländern Europas viele ausgezeichnete Waffensammlungen finden, welche bis jetzt freilich noch als fast unberührte Fundgruben für künstlerische Studien angesehen werden können, so ist uns dadurch mehr Gelegenheit geboten, an Rüstungen und Waffen unsere Studien zu machen, als auf irgend einem anderen Zweige der ornamentalen Kunst.

Die größten und berühmtesten Waffensammlungen Europas verdankten ihre Entstehung ursprünglich der Rücksicht auf praktische Zwecke, es waren Arsenale. Einige andere, beispielsweise diejenige in Wien, ehemals im Schloß Ambras, hatten schon von Anfang an eine mehr antiquarische und historische Bestimmung.

Andere stehen mitten inne zwischen diesen beiden Arten, so namentlich die Privatsammlungen der Souveraine, Prinzen und anderer hohen Herrschaften.

Unter diesen letzteren ist die königliche Waffensammlung in Windsor Castle zweifellos eine der interessantesten und vielleicht die wertvollste von allen. Abgesehen von dem Reichtum ihres Inhaltes ist sie in hohem Grade wichtig wegen der künstlerischen Bedeutung vieler der Gegenstände und wegen des seltenen Grades ihrer Konservierung. Trotzdem ist die künstlerische Bedeutung der Windsor-Sammlung ebensowenig wie die irgend einer anderen bis jetzt hinreichend hervorgehoben oder ausgebeutet worden.

Sehr nützliches Material ist in einigen illustrierten Werken über Waffen enthalten, namentlich in denjenigen von Meyrick, von Tubinal über die Madrider Sammlung, in demjenigen über die kaiserlichen Sammlungen in Rußland und endlich in Herrn von Hefners Werk über die Trachten des Mittelalters; die Acquisition dieser Werke, sowie der gedruckten Kataloge der hauptsächlichsten Sammlungen für die Bibliothek des Departements ist in

hohem Grade wünschenswert. Es ist aber nicht zu verhehlen, daß diese Werke doch kaum mehr als die allgemeinen Formen und Eigentümlichkeiten der Waffen bieten, für ein eigentlich praktisches Studium sind sie kaum hinreichend. Ich gestatte mir deshalb den Vorständen des Departements die nachstehenden Vorschläge bezüglich einer Bereicherung des Museums durch einige Muster von Rüstungen, Schwertern, Gewehren 2c. zu unterbreiten und ihre Aufmerksamkeit dafür in Anspruch zu nehmen.

Es würde schwierig sein, das junge Institut mit einemmale mit ausgewählten Mustern von Waffen in einer ihrer Wichtigkeit als Lehrmittel entsprechenden ausreichenden Anzahl zu versehen. Aber diesem Mangel kann wenigstens zeitweise dadurch abgeholfen werden, daß Besitzer von Waffensammlungen veranlaßt werden, einige Stücke dem Museum leihweise zu überlassen.

Ihre Majestät die Königin hat bereits dem Departement huldreichst gestattet, einige Stücke aus der reichen Sammlung in Windsor Castle zu entlehnen.

Diese Sammlung ist einzig wegen ihrer Schätze an indischen Waffen; da es mir aber scheint, daß die orientalische Kunst in unserem Museum bereits ausgezeichnet vertreten ist, so behalte ich mir meine Vorschläge für andere Gegenstände der Waffentechnik vor und will nur drei Stücke orientalischer Kunst erwähnen, welche wegen des Reichtums und der Originalität der bei ihrer Herstellung und Verzierung zur Anwendung gekommenen Prozesse ganz besonders lehrreich und interessant sind.

1. Birmanisches Schwert Nr. 9356, wegen der Schönheit und Eigentümlichkeit des ciselierten Griffes.

2. Schwert, als maurisch bezeichnet, das aber zweifellos chinesisch ist, Nr. 2315, wegen des Reichtums und der Originalität in der Ausschmückung des Griffes und der Scheide, an denen Ornamente von verschiedenen Metallen angebracht sind.

3. Brustpanzer, Teil der Rüstung des Tippo Sahib. Er

ist bemerkenswert als ein schönes Muster von Stahl-Ciselierung, von edler Einfachheit der Zeichnung.

Unter den abendländischen Waffen ist ein starkes gallo-römisches eisernes Schwert mit Bronzegriff bemerkenswert. Es würde für eine moderne Nachahmung gehalten werden können, wenn es nicht am Griffe einige kleine Silber-Rosetten, ähnlich einer Filigranarbeit zeigte, die einst mit Email ausgelegt waren. Die allgemeine Form des Schwertes und diese an demselben angebrachte Zierat machen es höchst merkwürdig. Die Rosetten sind lehrreich für die Geschichte und Praxis der Emaillierkunst.

Die Anzahl der Renaissancewaffen der Sammlung ist sehr bedeutend und haben diese für unsere moderne Kunstübung wohl am meisten Interesse.

Von den Schwertern sind drei allerersten Ranges. Eines derselben ist ohne Grund dem Benvenuto Cellini zugeschrieben worden. Es ist in Stil und Ausführung so ziemlich verwandt mit dem schönen im Besitze der Königin befindlichen Schilde. Dasselbe, jetzt in unserem Museum ausgestellt, mag wohl zu derselben Panoplie gehört haben.

Das zweite Schwert, Nr. 222, ist von etwas späterem Ursprunge, mit Silber eingelegt. Die Hauptform ist von höchster Eleganz und die Ornamente vom besten Stile.

Das dritte, Nr. 276, ist nach denselben Prinzipien ausgeführt wie Nr. 222 und zeigt den nächsten Schritt zu der Entwickelung der Form eines modernen Degens.

Der Griff eines anderen Degens, welcher aus der Zeit von Jakob II. zu stammen scheint, ist aus zwei Schlangen gebildet, in Stahl ciseliert und sehr vortrefflich in Zeichnung und Ausführung.

Hieran schließt sich das holländische Schwert aus dem 17. Jahrhundert, welches mit sehr schön ciselierten Medaillons, Porträts von Helden aus der holländischen Geschichte, geschmückt ist.

Diese Reihe mag für jetzt mit der Erwähnung eines außerordentlich schönen Schwertes aus der Zeit Ludwigs XVI. geschlossen werden, welches im Kataloge als englische Arbeit angeführt ist. Der Griff ist Gold mit Emailgemälden als Kameen auf azurblauem Grunde; ohne Zweifel rühren dieselben von den ersten Meistern jener Zeit her; ich habe nie bessere Emailbilder gesehen.

Dieses Stück verdient nicht allein wegen der Schönheit seiner Details, sondern auch wegen seiner allgemeinen Form und wegen des darin herrschenden feinen Geschmackes sowie der ausgezeichneten Ausführung die vollste Berücksichtigung.

Es gibt einen Beweis für das oben Gesagte, daß nämlich an Waffen noch immer eine große Reinheit des Stiles zu finden ist, selbst wenn gleichzeitig in den übrigen Künsten ein schlechter Geschmack allgemein herrschend geworden ist.

Unter den übrigen abendländischen Waffen, ausgenommen die Gewehre, mag hier die schöne Hellebarde aus der Zeit Heinrichs VIII. Erwähnung finden; dieselbe ist von italienischer Arbeit und ein Geschenk des Papstes an jenen König.

Unter den Gewehren zeichnen sich die orientalischen vor allen anderen sowohl durch die vollendete Arbeit ihrer Läufe als auch durch den Reichtum und guten Geschmack ihrer Ornamentierung aus und namentlich in ersterem Punkte übertreffen sie unsere modernen Gewehre.

Hier dürfte es am Platze sein, die vortreffliche Einrichtung des Museums für praktische Geologie zu erwähnen, wo die verschiedenen Prozesse, darunter auch diejenigen des Schmiedens und Ausarbeitens der Läufe in technologischen Uebersichten, zum großen Nutzen der Studierenden eingesehen werden können. Es erscheint mir sehr wünschenswert, daß ähnliche Einrichtungen in unserem Museum geschaffen würden, nur mit dem Unterschiede, daß die künstlerischen Gesichtspunkte vorherrschend und maßgebend sein müßten, anstatt der geologischen und metallurgischen.

Unter den abendländischen Gewehren, die allesamt vortreffliche Exemplare sind, erwähne ich zuerst die berühmten Lazarino-Cominazo-Gewehre, welche sich durch die zugleich dekorative und praktische Behandlung ihrer Läufe auszeichnen. Sie wurden bekanntlich aus den Hufeisen und Hufnägeln der Maultiere der Apenninen gefertigt.

Das Gewehr Ludwigs XIV. von Piraube ist vielleicht das schönste Gewehr der Welt. Der Lauf ist mit Goldblumen eingelegt, das Visier ist Silber, das Korn ist von Stahl, à jour ausgearbeitet. Das Ganze ist reich und zu gleicher Zeit ruhig und die Verteilung der dekorativen Teile vortrefflich verstanden, auch die Ausführung selbst sehr schön. Es kann als Vorbild dafür dienen, wie die dekorative Kunst bei Gewehren zur Verwendung kommen sollte.

Daneben befinden sich andere nicht minder bewundernswerte Exemplare etwas späterer Entstehung — eine spanische Flinte von Joachim da Zelaja und die schönen Pistolen von Weiß in Suhl. Von demselben Meister rühren zwei Gewehre her, welche unmittelbar daneben hängen. Diese Waffen sind die schönsten Muster von Louis XV. Stil und ebensowohl aus diesem Grunde, als auch wegen ihrer Handlichkeit und ihrer ausgezeichneten Ausführung in hohem Grade interessant.

Derselbe Schrank enthält auch die berühmten Kuchenreuterbüchsen und Pistolen. Sie sind für den praktischen Gebrauch die tüchtigsten; die Verzierungen sind in geschmackvollster Weise angebracht.

Dies sind, unter vielen anderen die Aufmerksamkeit in hohem Grade verdienenden Stücken, diejenigen, deren kurze Erwähnung für diese specielle Anregung genügen möge.

Ich ergreife diese Gelegenheit, um zwei Vorschläge, denselben Gegenstand betreffend, zu unterbreiten und gestatte mir zu empfehlen:

Erstens, daß kolorierte Zeichnungen der hervorragendsten

Waffen und Rüstungen der Windsorsammlung, sowie anderer Waffensammlungen in England und auswärts angefertigt werden. In vielen Fällen sind kolorierte Zeichnungen für die Studierenden von mehr Nutzen als Gipsabgüsse.

Zweitens, daß Gipsabgüsse beschafft werden in allen den Fällen, in denen diese Art von Reproduktion sich als vorteilhafter erweist, nämlich wo es sich um getriebene oder in Stahl ausgeschnittene Arbeiten handelt.

Drittens, daß galvanoplastische Abdrücke der schönsten Stücke gemacht werden, wie dies beispielsweise in Dresden geschieht.

London, 20. Sept. 1852.

2. Kritik von Ankäufen für das Museum of practical art.

Die neuerdings für das Muſeum erworbenen Gegenſtände (Nr. 123—134) ſind faſt ohne Ausnahme von großem Intereſſe für die Stilgeſchichte, manche von ihnen außerdem beſonders ſchöne Beiſpiele ornamentaler Kunſt.

Unter den letzteren iſt an erſter Stelle der eiſerne Thürklopfer zu nennen. Derſelbe ſtammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und zwar ſehr wahrſcheinlich aus Nürnberg, Augsburg oder einer andern Stadt des mittleren Deutſchland.

Mit Anfang des 15. Jahrhunderts, und ſelbſt ſchon früher hatte der gotiſche Stil in Deutſchland bereits ſeine Reinheit und Einfachheit eingebüßt. Dieſer frühe Verfall des gotiſchen Stiles wurde zum Teil mit dadurch herbeigeführt, daß neue Erfindungen und Prozeſſe für die Ausführung der Gegenſtände der Architektur und des Kunſtgewerbes ſich nach und nach Eingang verſchafften.

Eine der folgenreichſten Neuerungen dieſer Art war diejenige, Metall zu gießen und durch Guß ſolche Gegenſtände der Baukunſt und des Kunſtgewerbes herzuſtellen, welche früher aus harten Materialien geſchnitten oder konſtruiert, oder aber in Metall geſchmiedet, gehämmert und getrieben worden waren.

Für die architektoniſchen und ornamentalen Formen hatte ſich unter der Herrſchaft der alten Technik ein gewiſſer konventioneller Stil herausgebildet, welcher ſodann der neuen Methode der Ausführung nicht mehr entſprach, ja ſogar mit ihr in Widerſpruch geriet, ſo daß es ſicher ein Fehler anſtatt eines Verdienſtes geweſen wäre, wenn die Künſtler und Architekten des 15. Jahrhunderts dieſe ſtrengen Formen des alten Stiles den neuen Verhältniſſen zum Trotz beibehalten hätten.

Peter Vischers Sebaldus-Grab liefert einen höchst interessanten Beweis für diese Thatsache. Es ist, als gotisches Monument betrachtet, unleugbar nichts weniger als rein im Stile und steht in dieser Beziehung in stärkstem Kontrast zu dem Entwurfe, welchen Veit Stoß für dasselbe Grabmal gemacht hatte, und der durch Heideloff veröffentlicht wurde.

Nun wäre es nach meiner Ueberzeugung ein großer Mißgriff gewesen, wenn der im Stil einer Holzschnitzerei komponierte Entwurf Veit Stoßs in Metallguß ausgeführt worden wäre anstatt des im Stil weniger reinen, für Guß aber bewundernswürdig geeigneten Peter Vischers.

Der klassische (antike) Stil, der um jene Zeit sich Bahn brach, brachte eine glückliche, lang ersehnte Lösung solcher Widersprüche.

Der gußeiserne Thürklopfer ist ein zwar kleines, aber höchst interessantes Stück aus dieser Uebergangszeit. Es ist außerdem eines der frühesten mir bekannten Eisengußstücke und daher von besonderem Interesse für die Geschichte dieser Technik.

2. Der kleine gotische Schlüssel zeigt die Eisenschmiedetechnik in Verbindung mit den reinen Formen des gotischen Stiles, er kann deshalb als Erläuterung und Ergänzung zu der vorstehenden Nummer angesehen werden.

3. Indische Emailvase. Wenn diese Vase in der That indisch ist, so ist sie das einzige Stück dieser Art von Indien berstammenden Emails im Museum. Alle übrigen indischen Emails sind Champlevé, zudem scheinen mir die Henkel eher chinesisch oder japanisch. Auf alle Fälle bietet sie ein vortreffliches Beispiel orientalischer Kunst, namentlich auch in der Verwendung ungebrochener Farben ohne Disharmonie.

Die übrigen Gegenstände sind von Interesse für die Stilgeschichte ohne besonders schön an sich zu sein. Einige der Embleme z. B. scheinen mir kaum interessant genug, um ihren Platz im Museum zu verdienen.

London, März 1853.

3. Bemerkungen über einige Gegenstände der Metallotechnik*).

Eine Vergleichung der im Museum for practical art Nr. M. 1 und M. 20 einerseits und M. 2 andrerseits bietet ein hohes Interesse und Belehrung für das Studium farbiger Ornamentik.

In M. 1 sehen wir grüne und blaue Email unvermittelt, und ohne daß sie durch eine gewisse Verwandtschaft miteinander verbunden wären, nebeneinander stehen, und selbst die Einführung des Rubinrotes reicht nicht hin, um diese Zusammenstellung harmonischer zu machen. Auch M. 20 zeigt einen gewissen Mangel an Harmonie, jedoch in minder auffallender Weise, da die grünen und blauen Töne gebrochen und durch das dazwischen angebrachte neutrale Schwarz in Verbindung gesetzt sind.

Diese und einige andere ähnliche Arbeiten orientalischer Kunst stehen in auffallendem Kontrast mit dem prachtvollen Talwar oder Schwert M. 2 und anderen, demselben System der Ornamentation und Farbengebung angehörenden Objekten wie M. 11 und M. 12. Hier sind die verschiedenen ungebrochenen und brillanten Farben trotz ihrer Fülle durch einen über dem Ganzen liegenden gemeinsamen Schimmer oder Ton verbunden. Jede der Farben ist eine Schattierung einer gemeinschaftlichen Skala, welcher sie alle angehören, und welche aus dem Grün durch

---

*) Abgedruckt in: First report of the Department of practical art (1853) pag. 248 u. f.

Weiß in ein eigentümliches Rot übergeht, welches das ganze System dominiert. Der Grund ist nicht Weiß, sondern ein neutraler Speckstein-ton, welcher, auf der Scheide zwar sehr hell, doch noch immer in das Grünliche schimmert und in Verbindung mit dem Grün der goldumränderten Blätter gegen das Rubinrot oder orientalische Rot (sang de boeuf) der Blumen in Kontrast gesetzt ist, das hier durch diese Verbindung dominiert wird.

Dieselbe Verbindung der grünen Blätter und des speckstein-farbigen Grundes, als komplementär zu dem Rot, zeigt sich noch vollständiger an dem unteren Teile des Griffes, wo der Grund einen etwas dunkleren grünlichen Ton hat. In der mittleren Abteilung des Griffes dagegen nimmt derselbe speckfarbige Grund einen anderen Ton an und geht eine Verbindung mit dem Rubinrot gegen das Grüne ein, das Rubinrot dadurch zur dominierenden Farbe erhebend.

An diesem vortrefflichen Muster orientalischer Kunst zeigt sich Abwechselung und Kontrast in glücklichster Weise mit Ruhe und Harmonie vereinigt.

Dieses Resultat wurde hauptsächlich dadurch erreicht, daß das ganze Farbensystem nach einem gemeinsamen Schlüssel gestimmt ward, und zweitens durch die vortreffliche Durchführuug des wichtigen Prinzips der Unterordnung.

Die erste Eigenschaft, die Harmonie, die durch einen, allen in das System eintretenden Farben gemeinsamen Ton erreicht wird, ist eines der großen Schönheitsgeheimnisse, welche stets in der Natur und in solchen Menschenwerken vorherrschen, die der einfache Ausdruck natürlichen Kunstgefühls sind.

Derartige Arbeiten erhalten ihre Färbung meistens durch die natürlichen Töne der zur Anwendung gekommenen Materialien. Diese Töne bilden sodann die Basis und die verbindenden Mittelglieder zwischen den glänzenden Farben, die in der Komposition der Verzierungen auftreten. Dies zeigt sich an den Stroh- und Binsenteppichen der asiatischen, amerikanischen und afrikanischen

Stämme, an den Stickereien auf Leder und Borke der Kanadier, an den chinesischen Geweben aus Rohseide und Baumwolle, an den Verzierungen aus gefärbtem Reis, an farbigen Guttapercha-Ornamenten, an den Terrakottavasen der Griechen und den Speckstеingefäßen der Chinesen und Indier.

Gegenstände dieser Art sind nicht allein außerordentlich interessant für das Studium der Farbenbehandlung, sondern sehr oft gleichzeitig auch vortreffliche Muster ornamentaler Kunst überhaupt. Zu dieser Art von kunstindustriellen Erzeugnissen gehören die schönen Speckstеingefäße M. 102 und M. 103, welche mit ihren eingelegten Steinen den oben besprochenen Emaillen verwandt sind, insofern als letztere die zu diesen Arbeiten verwandten natürlichen Materialien nachzuahmen scheinen.

Selten erfüllen Werke aus früheren Kunstperioden jene wichtigste Aufgabe der ornamentalen Kunst, nämlich die einzelnen dekorativen Teile der Gesamtwirkung in angemessener Weise unterzuordnen, namentlich die orientalische Kunst leidet nicht selten an zu geringer Beobachtung dieses Prinzips, an ihren Erzeugnissen sind Blumen und Ornamente oft wie Netzwerk über das Ganze ausgebreitet. Hiervon macht das oben erwähnte Schwert eine sehr glückliche Ausnahme, wenn auch das genannte althergebrachte Prinzip nur durch seine zweifache Anwendung neutralisiert zu sein scheint.

Die hier besprochenen, für Erzeugnisse der ornamentalen Kunst wichtigen Eigenschaften finden sich in ägyptischen und noch mehr in griechischen Ornamenten und Geräten vereinigt; außerdem übertreffen letztere die orientalischen Arbeiten durch die Feinheit und den Reiz ihrer allgemeinen Formen und Linien. Es wäre daher von größter Wichtigkeit, eine größere Anzahl antiker ornamentaler Arbeiten in unserem Museum zu besitzen behufs einer Vergleichung mit orientalischen, mittelalterlichen und modernen Gegenständen.

Die im Museum befindlichen modernen Arbeiten eignen sich

besonders dazu, die Menge der Mittel zu zeigen, über welche die Jetztzeit verfügt, um auch die schwierigsten Stoffe mit Leichtigkeit behandeln zu können; gleichzeitig aber liefern einige derselben den Beweis, welche große Gefahr für den Fortschritt wahrer Kunst gerade in dieser Leichtigkeit der Behandlung des Materials liegt.

Die Arbeiten von Vechte sind würdig denjenigen von Michel Angelo und B. Cellini an die Seite gestellt zu werden, einige Vasen sowie andere Arbeiten aus Sèvres sind vortreffliche Muster der modernen Emaillierkunst. Dagegen ist das Schwert M. 55 zwar vortrefflich in der Ausführung, die ornamentalen Teile des Griffes aber sind für den Zweck ungeeignet und an sich ziemlich plump. Das Jagdmesser im Stile des 13. Jahrhunderts von Marcel Frères ist ein schönes Muster der Metallbearbeitung, erscheint jedoch in Stil und Charakter fehlerhaft.

Die Kunst des Waffenschmiedes ist vor allem darauf angewiesen, sich an alte Vorbilder anzulehnen, und doch werden diese von den Waffenfabrikanten weit weniger studiert und benutzt als es der Fall sein sollte; allerdings ist die Verwendung und Verarbeitung alter Vorbilder für moderne Waffen nicht ganz leicht.

4. Ueber den früheſten Stil der Metallkonſtruktion und Metalldekoration.

Es iſt in hohem Grade wahrſcheinlich, daß Metalle urſprünglich nur für Schmuckgegenſtände verwandt wurden und zwar in der Form von Blechen.

Als Amerika durch Kolumbus und Cortez entdeckt und erobert wurde, fand man bei den Indianern Goldbleche in großen Mengen. Im britiſchen Muſeum finden ſich zahlreiche derartige Verzierungsgegenſtände von Gold-, Silber- oder Zinnblättchen. Sie tragen den Charakter großen Altertums und ſind mit gepreßten oder durchbrochenen Ornamenten und Figuren verziert.

Es darf daher der Prozeß, Metallbleche zu treiben, zu biegen, zu preſſen und zu gravieren, als derjenige angeſehen werden, welcher am früheſten ausgeübt wurde.

Der nächſte Schritt wird bezeichnet durch die Kunſt, Metalldrähte und Filigranarbeiten auszuführen, welche zu derſelben Gruppe von Behandlungsweiſen gehört.

Man findet Drähte und ſpiralförmige Schmuckſachen in alten etruskiſchen ſowohl als in den germaniſchen und celtiſchen Gräbern, ebenſo Hals- und Armringe desſelben Stiles aus Bronze oder Gold.

Eine dritte Erfindung war die der Ketten, welche zuerſt als Schmuckgegenſtände, ſpäter aber an den Schutzwaffen Verwendung fanden. Dieſer Typus erhielt ſich in dem morgenländiſchen Stil der Rüſtungen und wurde zur Zeit der Kreuzzüge von den abendländiſchen Nationen übernommen.

Auch in ſehr frühen Zeiten ſchon wurden Metallfäden für gewebte Stoffe und Stickereien verwandt.

Die Paläſte der Könige von Babylon, ſo berichtet Philoſtratos, waren mit Teppichen geſchmückt, welche, anſtatt der Gemälde, Gold- und Silbergewirke zeigten.

Der Typus für die Verzierungen ebener Metallflächen war von jeher die Gold- und Silberſtickerei. Beiſpiele dafür bieten die Mauerverzierungen des Tempels von Jeruſalem, die Meſſingplatten in den chriſtlichen Kirchen.

Die Kunſt des Niello und Email ſind Erfindungen, welche aus ein und demſelben Urſprunge herzuleiten ſind. Es gibt Email, welches nichts iſt als eine Art von Niello mit glasartiger Maſſe; eine andere Art des Emails iſt von der Juwelierkunſt und der Faſſung von Edelſteinen herzuleiten und zwar das émail à cabochon und cloisonné.

Natürlich gibt es ſehr verſchiedene Stile der Emailkunſt, nur der morgenländiſche Stil hat ſeinen Grundcharakter nie verändert, ſoweit als unſere Forſchungen ihn zurückverfolgen können.

Die orientaliſche Kunſt iſt der abſolute Ausdruck und das Reſultat eines mehr inſtinktiven Gefühles für die Verſchönerung der Gegenſtände des menſchlichen Bedürfniſſes; dies erklärt die Thatſache, daß nach dem Fall des römiſchen Reichs der morgenländiſche Stil oder zum mindeſten ein Stil, welcher demſelben ziemlich nahe kam, mit allen ſeinen urſprünglichen Motiven wieder auflebte und zwar ſelbſt unter Völkerſchaften, unter denen morgenländiſcher Einfluß in keiner Weiſe beſtimmend ſein konnte.

Die Arbeiten der Kunſtinduſtrie der erſten Jahrhunderte der chriſtlichen Zeitrechnung ſcheinen in unmittelbarem Zuſammenhange mit den Erzeugniſſen des früheſten Altertums zu ſtehen.

Dieſe Stilart zeigt der Goldſchmuck, welcher in dem Grabe Childerichs bei Tournay gefunden wurde, ſowie der kaiſerliche Schmuck Karls des Großen, der gegenwärtig in Wien aufbewahrt wird.

Möbel und Geräte für das häusliche Leben.

Der Geſchmack für reiche und glänzende Einrichtungen und Geräte ging dem Bedürfnis für feſte Niederlaſſungen lange voran. Hölzerne, ganz mit Goldblech bedeckte Geräte zeigen die früheſte Form dieſes Zweiges der Induſtrie. Einige aſſyriſche Gegenſtände dieſer Art befinden ſich im britiſchen Muſeum; derſelbe Stil herrſchte ſowohl bei den Etruskern als auch bei den Griechen in früheren Perioden.

Die Aegypter ſcheinen dieſen Metallblechſtil nicht gepflegt zu haben*). Die ägyptiſchen Möbel tragen den mageren Charakter geſchmiedeten oder gegoſſenen Metalles.

Die aſſyriſchen Kriegswagen waren augenſcheinlich in dem vorbeſprochenen Stile ausgeführt, die ägyptiſchen dagegen in Metallguß.

Dasſelbe Konſtruktionsprinzip herrſchte auch in der früh mittelalterlichen Zeit im abendländiſchen Europa.

Der Kaiſer Otto öffnete das Grab Karls des Großen in Aachen, im Jahre 1000. Man fand den Kaiſer auf einem hölzernen, mit Goldblech überzogenen und mit Edelſteinen verzierten Thron ſitzend, der demnach im Stile dem in Wien aufbewahrten Schmucke ähnlich ſein mochte. In der Lebensbeſchreibung Karls des Großen von ſeinem Geheimſchreiber Eginhard findet ſich eine Liſte der wertvollſten Gegenſtände, welche zum Haushalte des Kaiſers gehörten, ſie iſt deshalb von großem Intereſſe für die Kenntniſſe der Metalltechnik jener Zeit.

Unter anderen Dingen von Wert werden die von Gold und Silber getriebenen und mit Einlagen verzierten Tiſche erwähnt, auf denen die Stadtpläne von Konſtantinopel und von Rom, ſowie andere derartige Darſtellungen zu ſehen waren.

---

*) Doch erwähnt eine ägyptiſche Stele im Muſeum von Bulag Götterbilder aus vergoldetem Holz, ſowie aus Gold und Silber, welche Cheops im Iſistempel bei der großen Sphinx ſtiftete. Anm. d. Herausg.

Die erzbiſchöflichen Stühle in einigen Kirchen Deutſchlands und Italiens ſind, obgleich in Marmor ausgeführt, doch hölzernen, mit Metallblech belegten Muſtern nachgebildet.

Die Verwendung des Metalls für Schutzwaffen.

Die Verwendung der Metalle für Schutzwaffen iſt ſehr alt. Die Griechen und Römer kannten die orientaliſche Art der Anwendung derſelben in der Form von Kettenpanzern nicht.

Die griechiſchen und römiſchen Schilderhelme und Harniſche zeigen eine ausgebildete Anwendung des Prinzips, dünne Metallplatten durch Biegung (corrugation) zu verſtärken; es iſt dies ein ſehr bedeutſames Moment für die Geſchichte der Metallkonſtruktion.

Der griechiſche Harniſch war genau paſſend nach den Teilen geformt, welche er zu ſchützen beſtimmt war. Intereſſant ſind die Erwähnungen von Metallkonſtruktionen im Homer, Ilias 18, 478.

Die Schilder des Achilles, die des Diomedes und andere beſtanden nach den Beſchreibungen der griechiſchen Poeten aus fünf verſchiedenen, übereinandergelegten Metallplatten. Eiſen — Bronze — Zinn — Gold und Silber. Die Bildhauer haben ſich ſtets mit Vorliebe der Aufgabe hingegeben, den Schild des Achilles mit all den reichen Verzierungen und Emblemen nach der Beſchreibung Homers wiederherzuſtellen.

Sehr gute Exemplare griechiſcher Rüſtungen enthält das britiſche Muſeum.

Es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß die Hohlkonſtruktion in Metall zuerſt von griechiſchen Waffenſchmieden bewußterweiſe durchgeführt wurde. Derſelbe Fall trat ein im 15. Jahrhundert, nach der Einführung der Feuerwaffen.

Es war natürlich, daß ſpäter dasſelbe wichtige Konſtruktions-

prinzip auch für andere Konstruktionen und namentlich im Bauwesen in Anwendung kam.

Wir haben mehrere Belege dafür, daß die Römer es ebenfalls annahmen und praktisch verwerteten. Ein Beispiel hierfür ist das Dach des Pantheon, welches ehemals aus zusammengenieteten röhrenförmigen (tubularen) Bronzebalken bestand. Das ganze Gewölbe des Gebäudes war mit Bronzeplatten gedeckt, welche zur Zeit Sixtus V. durch den Architekten Borromini abgenommen wurden, um den großen Baldachin in St. Petri daraus zu gießen.

Die antiken Bronzethore geben ein zweites Beispiel von Tubularkonstruktion. Die Geschichte der Bronzethore ist ein sehr interessanter Teil der allgemeinen Kunstgeschichte, denn die Thore boten von jeher den besten Künstlern Vorwürfe und Gelegenheiten zur Bethätigung ihrer Meisterschaft.

Die älteste Form der Metallthore war nichts anderes als ein Ueberzug von Metallplatten, welche auf die hölzernen Thorflügel genagelt wurden; so waren die silbernen Thore von St. Peter, welche ihrer wertvollen Bekleidung wegen (das Silber hatte ein Gewicht von 975 Pfund) durch die Sarazenen im Jahre 846 beraubt wurden.

Die Thore von St. Peter und St. Paul in Rom zeigten diesen Stil in derselben Einfachheit. Bei der Zerstörung dieser letzteren alten Basilika durch Feuer vor ca. 20 Jahren gingen diese Thore mit zu Grunde *).

Dagegen gehörten ältere Thore, welche in Deutschland von sächsischen Gießern in Hildesheim ausgeführt wurden, weit mehr dem entwickelten römischen Stile an, sie hatten Füllungen, welche hölzernes Rahmenwerk nachahmten. In dieser Weise sind auch die berühmten Bronzethore des Cinque Cento ausgeführt.

*) Bruchstücke davon sind in Kisten verpackt von Piper vor mehreren Jahren im Kloster von St. Paul aufgefunden worden. Anmerk. d. Herausg.

5. Bericht über die Abteilung für Architektur-, Metall- und Möbeltechnik und praktiſches Entwerfen*).

Ich habe die Ehre, einen Bericht über den Stand und die Leiſtungen der Abteilung für Metall- und Möbelarbeiten ſeit ihrem Beſtehen zu unterbreiten.

Der Lehrzweig der praktiſchen Kompoſitionslehre iſt mir erſt ſeit letztem Semeſter anvertraut worden; doch habe ich dieſelbe in dem von mir angenommenen weiteren Sinne bereits ſeit der Eröffnung meiner Abteilung zur Grundlage meiner Lehrmethode gemacht.

Die geringe Kenntnis der Kompoſition ſowie der Ausführung, die Unkenntnis der architektoniſchen Grundlehren des Zeichnens, des Stiles, der Schönheit im allgemeinen, die Unkenntnis der Thatſache endlich, daß ein hoher Grad künſtleriſcher Vollendung mit induſtrieller Kunſt vereinbar, ja für dieſelbe abſolut erforderlich iſt, ſcheinen mir die Haupturſachen der Erſcheinung zu ſein, daß unſere jungen Künſtler gewöhnlich wenig Geſchmack für, dagegen eine Art von Vorurteil und Geringſchätzung gegen dieſen intereſſanten Kunſtzweig zeigen. Sie glauben oft, daß ſie ihre Kunſt und ihre Stellung herabwürdigen, ſobald ſie ſich der induſtriellen Kunſt, dem Dienſte der Nützlichkeit widmen.

---

*) Abgedruckt in: First report of the Department of science and art (1854) pag. 210 u. f.

Mehrere Studierende, welche in meine Abteilung bei ihrer Eröffnung eintraten, waren in den akademischen Grundlehren des Zeichnens und Malens ziemlich weit vorgeschritten, sie waren geschickte Zeichner und Modelleure; aber sie zeigten alle in einem nicht geringen Maße das eben erwähnte Vorurteil. Da ich aus meiner früheren Erfahrung wußte, wie nutzlos es sei, gegen derartige Ansichten zu predigen, so wartete ich eine Gelegenheit ab, um sie mit einem Male in die Praxis und damit sozusagen auf experimentellem Wege in die Kenntnis der Schwierigkeiten, der Mittel, Freuden und Vorteile der praktischen Kunstzweige einzuführen.

Diese Gelegenheit bot sich mir, als mir die Ausführung der Metallteile des Bestattungswagens des Herzogs von Wellington übergeben wurde. Zwei Modelleure, Herr Whittaker und Herr Wills, führten nach meinen Arbeitszeichnungen und unter meiner speciellen Leitung die Modelle zu den ornamentalen Teilen des Wagens aus und wurden später von mir mit der Beaufsichtigung der Arbeiten des Formens, Gießens und Ciselierens dieser in Bronze gegossenen Teile betraut.

Ein dritter Schüler wurde später dazu verwandt, einige Teile der Verzierungen des Wagens zu ciselieren, da diese Arbeit sonst wegen Kürze der Zeit nicht hätte bis zum Bestattungstage vollendet werden können. Einer dieser Herren wurde infolge seines Anteiles an dieser Arbeit kurz darauf in einem unserer größten industriellen Etablissements in Sheffield als Modelleur angestellt.

Einige andere praktische Arbeiten, allerdings von geringerer Erheblichkeit, wurden seitdem in der Abteilung ausgeführt. Zum Beispiel neben einigen anderen Mobilien und architektonischen Einzelheiten ein großes von Sir James Emerson Tennant in Auftrag gegebenes Buffet oder Sideboard, welches durch eingeborne Arbeiter der Insel Ceylon in Ebenholz ausgeführt wurde. Die beiden Studierenden, welche dazu erwählt wurden, unter

meiner Leitung die Detailzeichnungen zu diesem Stücke auszuarbeiten, genossen auf diese Weise einen zwar kurzen aber sehr nützlichen Kursus im praktischen Entwerfen, welcher, wie ich glaube, ihnen sehr zu statten kommen wird.

Einige andere Schüler hatten mehrere der interessanteren Stücke der Metallarbeiten des in Verbindung mit der Schule stehenden Museums zu kopieren; zwei Schüler der Architekturklasse machten ihre Anfangsstudien im architektonischen und Ornamentenzeichnen.

In der im letzten Mai eröffneten Ausstellung von Mobilien in Gorehouse leitete ich das Abzeichnen, Modellieren und Abformen der wichtigsten Stücke. Eine interessante Sammlung von Zeichnungen und Abgüssen war das Ergebnis dieses praktischen Kursus und manche der Schüler, welche bis dahin sehr wenig von architektonischer Zeichnung, Proportion und Ornamentik kannten, haben Gelegenheit gehabt, in derartige Arbeiten sich hineinzufinden.

Seitdem mir die Professur des praktischen Entwerfens in den vorgenannten Branchen übertragen worden ist, mußte ich ein anderes System für meinen Unterricht annehmen. Früher hatte ich lediglich solche Schüler unter mir, welche sich infolge ihrer vorhergegangenen akademischen Lehrzeit und in dem Gedanken, für eine Laufbahn der hohen Kunst bestimmt zu sein, oft nur zu sehr gehoben fühlten, während ich jetzt bemüht sein muß, eine etwas höhere Richtung und etwas künstlerisches Empfinden Schülern mitzuteilen, welche zumeist nur Arbeiter sind und sich zu ausschließlich nur Studien von direkt praktischer Verwendung hingeben wollen. Diese Schüler besuchen den Unterricht meist nur für kurze Zeit; ich habe deshalb ein System angenommen, dieselben in medias res einzuführen und ihnen die Prinzipien und Elemente des Zeichnens und des Komponierens beizubringen, indem sie sich an Arbeiten versuchen; an welche sie in einem mehr ausgearbeiteten und systematischeren Unterrichtskursus vielleicht erst später herantreten würden.

eſer Schüler hatten, als ſie vor 3 Monaten
tung von perſpektiviſchem Zeichnen und ſind
wierige perſpektiviſche Aufgaben zu löſen,
vermöchten, wenn der perſpektiviſche Unter-
chen Methode betrieben worden wäre. Ich
mit einer kurzen Erläuterung der erſten
nens überhaupt und den einfachſten Lehren
Projektion, da ich bei den meiſten meiner
nntniſſe ſehr vernachläſſigt finde.
il bereits erwähnt worden, in welcher Aus-
eine Schüler durch Fabrikanten oder Private
ten wurden; doch muß ich bemerken, daß ich
n Aufträgen verſchiedene, an mich perſönlich
art und teilweiſe unter Zuziehung und Bei-
r ausführte. Der Gedanke, diejenigen Be-
ten, welche zwiſchen der praktiſchen Benutzung
n Konzeption irgend eines Artikels beſtehen,
Wahl des Gegenſtandes meiner Vorleſungen:
ɔtſchaft der verſchiedenen Zweige des Kunſt-
ider und zur Baukunſt.
: Vorleſungen hielt ich im Monat Mai als
klärung meines Syſtemes, welches ich im
Semeſters in einer Reihe von Vorleſungen
chte. Die Beſchaffung einiger Werke und
hnungen für den ſpeciellen Gebrauch meiner
durchaus notwendig und dringend, ſo z. B.
rouilly, Rome moderne, welches für Bau-
nmlung ſchöner Beiſpiele moderner Architektur
dieſes Werkes befindet ſich zwar bereits in
Departements; doch ſollte ein zweites meiner
ſpeciellen Gebrauch übergeben werden. Ich
lnkauf einiger ſchönen Zeichnungen der beſten
entenzeichner vor, wie z. B. diejenigen von

zweiges ist zweifellos weitaus die feinste.

Meine Vorschläge, betreffend notwendige Verb
Unterrichte, beziehen sich aber vor allen Dingen a
tät; die jetzige ist absolut unbrauchbar für eine
es erscheint mir notwendig, daß die Schüler alle in
vereinigt seien, damit sie den Vorteil eines Sy
seitiger Anfeuerung und gegenseitigen Unterricht
welche ich als die wirksamsten Förderer im Ku
kennen gelernt habe.

6. Unterrichtsplan für die Abteilung für die Metall- und Möbeltechnik*).

a) System des Unterrichtes.

Die Erfahrung scheint zu beweisen, daß Institute, in denen praktische Kunst oder Kunst überhaupt gelehrt worden soll, ihrem Zwecke dann am besten entsprechen, wenn sie mehr nach dem Muster von Ateliers als von Schulen eingerichtet sind.

Aus diesem Grunde möge es mir gestattet sein, den Wunsch auszusprechen, daß diese Art des Unterrichtes auch für die oben bezeichneten Klassen genehmigt werde. Es würde dieselbe in folgenden Hauptpunkten von dem auf Zeichenschulen und Akademien bisher gebräuchlichen abweichen.

1. In Werkstätten oder Ateliers existiert keine räumliche Trennung der Schüler oder Studierenden nach Alter oder Fortschritten; daher lernen die zwischen Erfahreneren arbeitenden und deren Arbeiten beobachtenden Anfänger schneller und leichter.

2. Die verschiedenen Lehrgegenstände werden nicht systematisch in tägliche und wöchentliche Aufeinanderfolge, noch auch in einzelne Lehrstunden nach einem bestimmten Stundenplan eingeteilt, ausgenommen die eigentlichen Vorlesungen und solcher Unterricht, zu welchem besondere Vorbereitungen für Experimente, praktische Vorführungen und Versuche 2c. erforderlich sind, oder

---

*) Abgedruckt in: First report of the Department of practical art (1853) pag. 372 u. f.

endlich solche Unterrichtsfächer, an denen die Studierenden der einen Abteilung mit denen anderer Abteilungen zusammen und unter eigenen Lehrern teilnehmen sollen.

3. Die Studierenden unterstützen den Vorstand des Ateliers in seinen praktischen Arbeiten. Auf solche Weise kommen sie in mancherlei Berührung mit der Praxis und haben die beste Gelegenheit, sich praktischen Sinn und Erfahrung anzueignen.

---

b) **Gegenstände des Unterrichtes.**

1. Grundzüge des geometrischen Zeichnens einschließlich Perspektive und Schattenprojektion 2c., durch Beispiele erläutert, welche so zu wählen sind, daß sie zugleich als Uebungen dienen für die Proportionen und elementaren Formen der technischen Kunst und der Architektur, sowie für die Konstruktion. Diese Uebungen müssen noch mit dem Unterrichte im Modellieren verbunden werden.

2. Die Grundlehren des Stiles, erläutert durch Beispiele, welche die Schüler zu kopieren haben. Diese Studien sollten zugleich als Studien der Technologie und der Geschichte der Kunstindustrie dienen.

Die Vorlagen sind entweder wirkliche Gegenstände des Kunsthandwerkes, oder getreue Kopien solcher Gegenstände, d. h. Modelle in Gips oder anderen Materialien, endlich Zeichnungen.

Für gewöhnlich werden diese Modelle durch Zeichnung kopiert und eventuell koloriert. Unter gewissen Verhältnissen dürfte es aber wünschenswert erscheinen, sie mittels Modellierens zu kopieren, und muß für Gelegenheit gesorgt werden, daß dies, sei es in Thon, Gips oder Wachs, geschehen kann.

---

c) Komponieren einzelner Gegenſtände des Kunſthandwerks.

Dieſer wichtige Teil des Kunſtunterrichtes, wie die Erfindung ganzer Gegenſtände oder deren dekorative Ausſchmückung anzufaſſen und zu betreiben ſei, wird gegenwärtig zu ſehr vernachläſſigt, und täglich ſehen wir, daß geſchickte Modelleure und Zeichner, die in der Anatomie vollkommen feſt ſind und mit Leichtigkeit alles, was ſie vor ſich ſehen, richtig und wahr darſtellen können, nur geringe Fertigkeit in der Kompoſition zeigen. Die Studierenden bringen zumeiſt ihre ganze Zeit damit hin, daß ſie nach der Natur kopieren und Studien machen, ohne je dazu zu kommen, ihre Kräfte an eigenen Erzeugniſſen zu prüfen.

Dieſe Kopien und Studien würden die Studierenden weit mehr intereſſieren und deshalb mit weit größerem Eifer angefaßt und von größeren Fortſchritten gekrönt ſein, wenn ſie mit irgend einer eigenen Konzeption des Studierenden in Zuſammenhang gebracht würden, zu deren weiterer Durchbildung und Ausarbeitung die direkt nach vorhandenen Gegenſtänden gemachten Studien gebraucht würden.

Das Talent und der Sinn für Kompoſition würde auf ſolche Weiſe von Anfang der künſtleriſchen Ausbildung an weit mehr Ermutigung finden.

Ich geſtatte mir deshalb, für die Studien in der mir unterſtehenden Abteilung nachfolgende Vorſchläge zu machen.

---

d) Konkurrenzen zwiſchen den Studierenden.

Konkurrenzen zwiſchen den Studierenden der Abteilung für Metallotechnik ſollten regelmäßig jeden zweiten Montag ſtattfinden.

Die Studierenden ſollen einen Tag verwenden dürfen zur Entwerfung von Skizzen für irgend einen Gegenſtand des Kunſtgewerbes; die Aufgabe muß ihnen durch den Profeſſor mittels

geschriebenen Programms am Morgen des für die Konkurrenz angesetzten Tages bekannt gegeben werden.

Zwei derartige Programme sollen zu gleicher Zeit ausgegeben werden, das eine für Anfänger, das andere für die weiter vorgeschrittenen Schüler, doch sollen, wie bereits oben hervorgehoben, die Schüler lediglich nach dieser Unterscheidung klassifiziert werden.

Die Skizzen müssen am Abend desselben Tages eingeliefert werden, andernfalls sind dieselben von der Konkurrenz ausgeschlossen.

Sobald als möglich nach der Konkurrenz hat der Professor eine kritische Uebersicht über die eingelieferten Skizzen zu geben, darauf kann es den Schülern unter sich überlassen bleiben, die Skizzen zu besprechen und die vorzüglicheren zu bezeichnen.

Die Skizzen werden später den Vorstehern des Departements mit einigen erklärenden Erläuterungen überreicht behufs Bestimmung und Verteilung etwaiger Preise; dieselben sollten in kleinen Belohnungen und amtlichen Zeugnissen bestehen und den beiden besten Arbeiten zukommen.

Außer diesen kleinen Konkurrenzen sollten zweimal des Jahres Konkurrenzen für durchgeführte Arbeiten stattfinden.

Die Programme für diese größeren Konkurrenzen sollten an den Montagen der Monate April und September verteilt werden und es sollte für die Ausführung der Arbeiten sechs Wochen Zeit gelassen werden.

Die zweite dieser größeren Konkurrenzen eines jeden Jahres sollte die Hauptkonkurrenz sein, bei welcher der sogenannte große Preis zur Verteilung kommt. Die prämiierten Bewerber sollten Gold-, Silber- und Bronze-Medaillen, sowie offizielle Diplome erlangen können. Die goldene Medaille sollte nur dann verteilt werden, wenn einer der Kandidaten nicht allein die beste der eingegangenen Arbeiten geliefert, sondern sich durch dieselbe auch an sich in besonderer Weise ausgezeichnet hat. An den Besitz

einer solchen Medaille sollten sich nachhaltige Vorteile für den weiteren Fortgang der Studien der Betreffenden knüpfen; die auf solche Weise prämiierten Arbeiten gehen in den Besitz des Departements über.

Die andere, erste jährliche Konkurrenz würde ganz in derselben Weise eingeleitet und durchgeführt werden, wie die eben besprochene zweite, nur mit dem Unterschiede, daß keine höheren Preise als nur die silbernen Medaillen erlangt werden könnten.

Die Details dieser Konkurrenzen müßten und könnten auf den eben vorgeführten Grundlagen weiter ausgearbeitet werden, sobald ihre Annahme im Prinzipe beliebt werden sollte.

---

e) Besuche von Museen, Werkstätten und Fabriken.

Die Lehrer sollten in gewissen Zwischenräumen mit ihren Schülern die öffentlichen und privaten Kunstgewerbe- und Antikensammlungen besuchen und historische, statistische und technologische Erklärungen der daselbst zu besichtigenden Gegenstände geben.

---

f) Vorlesungen.

Es sollten allgemeine Vorlesungen über die Beziehungen der verschiedenen Zweige der technischen Künste zu einander und zur Architektur, einschließlich der Geschichte und Charakteristik der Stile, der Geschichte der Kunst und der Technologie gehalten werden, sowie für die Schüler der Abteilung für Möbel- und Metallotechnik Specialvorträge über verschiedene Zweige ihres Studiums, und würden Modelle zur Erläuterung zu benutzen sein. — Die Studierenden sollen Gelegenheit haben und dazu veranlaßt werden, den Vorlesungen über Physik, Mineralogie, Chemie, Metallurgie ꝛc. zu folgen, welche im Museum für technische Geologie gehalten werden.

---

1. Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom*).

Herrn Dr. Kellermann!

Eine lange Erfahrung und vielfache Studien über die Bemalung der Monumente griechischer Baukunst erweckten in mir die begründete Annahme, daß sich auch in Rom noch irgend ein Beleg für solche Bemalung finden müsse, und in der That kann ich mit Genugthuung Ihnen die Mitteilung machen, an der Trajanssäule zweifellose und keineswegs unerhebliche Reste entdeckt zu haben.

Ich hatte neun Architekten verschiedener Nationalitäten von meinen Absichten in Kenntnis gesetzt und waren dieselben bereit, mit mir eine möglichst sorgfältige Untersuchung des genannten Monumentes zu unternehmen.

Zu diesem Zwecke ließen wir uns am gestrigen Tage mittels Hängegerüsten längs der ganzen Säule von der obersten Spitze nach unten herabziehen und untersuchten dieselbe von allen Seiten mit der größten Aufmerksamkeit, wobei wir insgesamt die Ueberzeugung erlangten, daß sie mit einer keineswegs sehr dünnen Farbenschicht bedeckt gewesen war, welche nur an der Südostseite, wo Regen und Wind am heftigsten anschlagen, vollkommen verschwunden ist. Dagegen hat sich an den, den gewöhnlichen

---

*) Zuerst in italienischer Sprache erschienen im Bulletino del Instituto 1833 pag. 92.

Einflüſſen der Witterung ausgeſetzten Teilen noch eine Goldfarbe in verſchiedenen Abſtufungen erhalten, welche ſich an einigen Stellen dem Rötlichen nähert, an anderen jedoch ein ſchönes und reines Gelb zeigt, welches man mit Goldfarbe bezeichnen kann.

Unter dem Abacus des Kapitäles iſt die Farbenſchicht beſſer als anderswo erhalten und zeigt noch heute das Ausſehen der durch die Zeit geſchwärzten enkauſtiſchen Farbe, wie man ſolche am Theſeustempel und am Parthenon findet. Die harte Kruſte erſcheint von harziger Subſtanz, iſt mit kleinen, netzförmigen Sprüngen überzogen, ähnlich dem bitumenhaltigen Firnis der antiken Gefäße, ſie zeigte im Bruch eine glas- oder ſmalteartige Subſtanz. Sie ließ ſich nur mit Schwierigkeit von dem Marmor ablöſen ohne die Oberfläche desſelben zu beſchädigen, und wo dies gelang, zeigte dieſe letztere eine verwaſchene, grünliche und manchmal eine rötliche Färbung. Zwiſchen den Oven des Kapitäles ſind blaue Linien deutlich erkennbar.

Hiernach drängt ſich der Schluß auf, daß urſprünglich die ganze Säule mit lebhaften Farben bedeckt war, welche die ſchönen Skulpturen trotz der großen Höhe vortrefflich zur Geltung bringen mußten.

2. Ueber das Erechtheum *).

Wohl kaum irgend ein Monument des Altertumes hat die gelehrte und künstlerische Welt so vielfach beschäftigt als die Ruinen des Tempels der Minerva Polias oder das Erechtheum auf der Akropolis von Athen.

Von der schönen Arbeit von Stuart bis zu den letzten Mitteilungen von Rhankabè und Tétaz sind sie zu verschiedenen Malen aufgenommen und veröffentlicht worden; aber dennoch befinden wir uns noch im Dunkeln über gewisse Hauptpunkte, welche für denjenigen, der sich mit der Restaurierung dieses rätselhaften Bauwerkes beschäftigen will, gerade von der größten Bedeutung wären.

Mehr als für irgend ein anderes Monument besitzen wir für dieses zahlreiche und authentische Urkunden, sie haben den durch Wissen, Forschergeist und künstlerisches Gefühl gleich ausgezeichneten Männern, welche es versuchten, diese Frage zur Lösung zu bringen, bei ihren Arbeiten zum Ausgangspunkt gedient, und doch gelangte jeder von ihnen zu Resultaten, welche mehr oder weniger in direktem Gegensatz zu denen der anderen standen, so daß die Frage, selbst nach der Arbeit des Herrn Thiersch, welche im Jahre 1849 unter dem Titel: „Ueber das Erechtheum auf der Akropolis zu Athen" erschien, eine offene geblieben ist.

*) Dieser Aufsatz ist im Originaltext französisch verfaßt, wahrscheinlich für ein französisches Blatt; er bezieht sich wesentlich auf denselben Gegenstand, wie die eingehendere, S. 122 f. folgende, Abhandlung und stammt wie diese ohne Zweifel vom Ende des Jahres 1852 oder Beginn 1853. Vielleicht ist dieser Aufsatz aber auch erst 1854 entstanden, zu einer Zeit, da der Verfasser in regem wissenschaftlichen Briefwechsel in französischer Sprache mit dem Architekten Falkener stand.

Der gelehrte Verfaſſer verſpricht in der Einleitung dem Zweck und der Idee dieſes Gebäudes auf den Grund zu kommen und die Bedeutung des Ganzen ſowie ſeiner Details feſtzuſtellen. Weiterhin zählt er uns alle die Unterſuchungen und Entdeckungen auf, welche rückſichtlich dieſes Bauwerkes gemacht und unternommen worden ſind, ſeit Spon bis zur neueſten Zeit, nachdem die Ruinen von ihrem Schutte befreit worden ſind.

Als zu den neuhinzugekommenen, für unſer Gebäude Bedeutung habenden Dokumenten gehörend rechnet er auch einige mit Inſchriften bedeckte Marmorplatten, welche im Jahre 1836 unter dem Schutte der Pinakothek neben den Propyläen gefunden und zum erſtenmale in den Ephémerides archéologiques d'Athènes publiziert worden ſind.

Herr Thierſch gibt im Verfolge ſeiner Arbeit den Text ſowie ein Facſimile dieſer wichtigen Inſchrift, was gewiß nicht der am wenigſten intereſſante Teil ſeiner Schrift iſt. Später werde ich Gelegenheit haben zu erklären, weshalb ich zweifle, daß dieſe Inſchrift irgend welche Beziehung zu dem in Frage ſtehenden Monumente habe, wenngleich es ſcheint, daß niemand etwas anderes darin geſehen habe als eine Rechnungsablage über die für die Vollendung derſelben gemachten Ausgaben.

Der dritte Abſchnitt der Unterſuchung iſt der Beſchreibung des Bauwerkes gewidmet, ſo wie dasſelbe nach dem gegenwärtigen Zuſtande der Ausgrabungen zu erkennen iſt.

Es iſt ſehr zu beklagen, daß Herr Thierſch in dieſem Artikel Thatſachen mit Annahmen zuſammenwirft, die er gleichfalls für ſolche hält; dies nimmt der Abhandlung einen Teil ihres Intereſſes und hat Herrn Thierſch viele Gehäſſigkeiten von ſeiten ſeines Gegners, des Herrn Boetticher, eingetragen.

Man hat unter dem Niveau des öſtlichen Portikus des Gebäudes die Mauern der Cella aufgefunden und zwar zum Teile aus dem poröſen Piräusſteine ausgeführt, während im übrigen die Mauern aus weißem Marmor hergeſtellt ſind. Die

Vorderseite der von Piräusſteinen ausgeführten Mauern, ſowie auch einige Marmorquadern, ſind unbearbeitet gelaſſen. Die Schichten der unbearbeitet gebliebenen Steine bilden eine unregelmäßige Abtreppung zwiſchen dem Niveau des öſtlichen Portikus und der Scheidemauer, deren Spuren ſich erhalten haben, und welche vier Meter von der weſtlichen Mauer (dem Halbſäulenportikus) entfernt iſt.

Die unbearbeiteten Schichten der Südſeite erſtrecken ſich auf eine größere Länge als die entſprechenden Schichten der gegenüberliegenden nördlichen Seite.

Dieſe Thatſachen mit der anderen zuſammengehalten, daß man in gewöhnlichen Stein ausgeführte Subſtruktionen von Mauern und Pfeilern gefunden hat, welche dem Cellaraum parallel (Nord—Süd) und in drei Schritten Abſtand von denſelben liegen, haben Herrn Thierſch zu der Annahme geführt, welche er ohne weiteres als ein unbedingtes Ergebnis der Ausgrabungen hinſtellt, daß nämlich von jeder Seite der Cella und zwar von einer gemeinſamen Plattform aus, welche an der einen Seite ſchmäler war als an der anderen, Treppenſtufen hinab und zu Gräbern und nicht minder problematiſchen Heiligtümern geführt hätten.

Um ſich in ſeinen Anſichten nicht ſelbſt irre zu machen, übergeht hier Thierſch vollſtändig eine andere Scheidemauer, welche Herrn Tétaz zufolge die Cella des Tempels teilte und von welcher der eben genannte Herr Spuren gefunden zu haben behauptet.

Dies iſt um ſo ärgerlicher für Herrn Thierſch, da man dieſe Mauer in dem von ihm mitgeteilten Plan des Tempels angegeben findet, welcher wahrſcheinlich dem Werke des Herrn Stuart entnommen iſt. Ich kann hier nicht umhin meinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, daß Herr Thierſch es unterlaſſen, ſeiner Abhandlung etwas ſorgfältiger ausgeführte Zeichnungen beizugeben. Keine derſelben iſt mit einem Maßſtabe verſehen und die Durchſchnitte des Tempels ſind äußerſt flüchtig ſkizziert,

während doch die ganze Beweisführung des Herrn Thiersch sich auf Daten stützt, welche durch dieselben zur Anschauung gebracht werden sollten. Die Ansicht des Tempels kann nicht, wie Herr Thiersch S. 98 sagt, diejenige sein, welche Herr Metzger im Jahre 1831 aufgenommen hat, denn zu jener Zeit ließ der Trümmerschutt des Tempels die Terrassen nicht erkennen, welche ihm als Basis dienen und auf dieser Tafel dargestellt sind. Endlich entbehrt die Thüre des nördlichen Portikus, wie Herr Thiersch sie gibt, ihres schönsten und wichtigsten Schmuckes, der Konsolen.

Der vierte und fünfte Abschnitt ist einer Prüfung der Stellen aus Homer und Herodot gewidmet, die auf unser Monument Bezug haben. Sie dienen dem Autor als Stütze für das von ihm angenommene Restaurationssystem, auf welches wir später zu sprechen kommen werden, sowie als Anlaß zu gelehrten Abschweifungen.

Der sechste Abschnitt behandelt die berühmte Inschrift, welche, obgleich sie zu vielen gelehrten Publikationen Anlaß gegeben, doch bis dahin noch keine in allen Teilen befriedigende Erklärung gefunden hat.

Dieser Bericht über den Zustand, in welchem das noch unvollendete Bauwerk sich vier Jahre nach der sicilischen Katastrophe befand, enthält einige Unklarheiten, von denen ich diejenigen erwähnen werde, welche sowohl für die Frage der Restauration unseres Tempels als auch für das von Bedeutung sind, was ich bezüglich der neuerdings gefundenen Inschrift zu sagen habe, die man in gleicher Weise zu demselben in Beziehung bringen will.

In diesem Inventar sind die Plätze der in den verschiedenen Abschnitten aufgezählten Gegenstände entweder durch die Himmelsgegend bezeichnet oder durch die Nähe anderer als bekannt vorausgesetzter Lokalitäten, so daß für denjenigen, welcher sie aufsuchte, kein Zweifel übrig blieb.

In dieser Weise erscheint der östliche Portikus in der Inschrift unter dem Namen: *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς ἕω*. Der nördliche Portikus heißt: *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τοῦ θυρώματος*, der Karyatiden-Portikus: *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τοῦ κεκροπίου* und endlich die Mauer mit den Halbsäulen ist bezeichnet: *ὁ τοῖχος ὁ πρὸς τοῦ πανδρωσείου*, oder auch: *ὁ τοῖχος ὁ πρὸς νότου*.

Von diesen vier Bezeichnungen sind die ersten beiden nicht zweifelhaft, während die beiden folgenden es deshalb sind, weil wir nicht mehr wissen, ob die beiden Lokalitäten, deren in ihnen Erwähnung geschieht, sich in dem Gebäude selbst oder außerhalb desselben befanden.

Herr Thiersch legt seinem Restaurationssysteme die Annahme zu Grunde, daß sie sich im Innern des Gebäudes befanden und beide in dem Raume von 4 Meter Breite und ungefähr 6 Meter Länge, welcher von der Mauer mit den Halbsäulen und der Scheidemauer eingeschlossen ist, von welcher letzteren zweifellose Spuren sich erhalten haben. Doch ist diese Annahme durch nichts bewiesen, ja sogar sehr unwahrscheinlich, während die entgegengesetzte Hypothese sehr annehmbar scheint, und die Restauration der ganzen Anlage sehr erleichtert, welche das Doppelheiligtum der Athene und des Erechtheus bilden mochte, von dem wir einige Teile in Ruinen vor uns sehen.

Was nun das Kekropion anbetrifft, so scheint mir, daß dasselbe sich auf dem höher liegenden Teile der Plattform der Akropolis befinden mußte, welcher in den Zeiten der ersten Kolonisierung Attikas, deren Repräsentant die mythische Persönlichkeit des Kekrops ist, sich zu den anliegenden jedoch niedrigen Teilen desselben Plateaus ebenso verhalten mochte, wie später die ganze Akropolis zur unteren Stadt.

Diese höhere, nach diesem Heros benannte Terrasse umschloß die Südseite und die Ostseite des Tempels bis an die Nordostecke desselben, der demnach in seinen höher gelegenen Teilen durch sie bestimmt wurde.

Das Pandroseum bildete einen Teil des tiefer liegenden Plateaus, welches der zweiten mythischen Dynastie geweiht war, deren Mitglieder Erechtheus und seine ältere Schwester Pandrosos waren. Mit der Zeit entstanden auf diesem geheiligten Boden verschiedene den neuen Lokalgottheiten geweihte Gebäude, welche jedoch nur einen Teil des Raumes einnahmen, während das übrige unbedeckt blieb.

In diesen unbedeckten Teil des heiligen Platzes muß man sich eine große Anzahl jener Heiligtümer untergebracht denken, welche uns große Verlegenheiten bereiten würden, wenn wir allen ihren Platz in dem engen Umkreis des eigentlichen Tempels anweisen wollten.

Das Pandroseum ist demnach dieser offene Teil, das Fanum, in welchem zwischen anderen Pflanzungen, deren die Schriftsteller Erwähnung thun, der heilige Oelbaum der Athene sowie der Altar des *Ζεὺς ἑρκεῖος* und wahrscheinlich noch viele andere gottesdienstliche Denkmale standen.

In solcher Anlage des Tempels, indem er dem einen sowie dem anderen Plateau in gleicher Weise angehört, scheint sich eine bewunderungswürdige Symbolik der engen Verbindung zwischen dem älteren Kultus des Poseidon und demjenigen der Athene auszusprechen. Doch muß ich es den Gelehrten überlassen, durch archäologische Beweise das zu erhärten, was der Architekt als Axiom annimmt.

Es möge mir gestattet sein, noch einen Punkt hervorzuheben, bezüglich dessen die gelehrten Ausleger der Inschrift mir im Irrtum scheinen.

Den Ausdruck § 7 b (nach Böckh) *τῆς ἐπωροφίας σφηκίσκους καὶ ἱμάντας ἀθέτους* faßt Böckh so auf, als wenn von Holzteilen einer Zimmerarbeit die Rede wäre, und Herr Thiersch, der sich der Wahrheit nähert, indem er den Ausdruck auf Steine bezieht, aus denen der nördliche Plafond konstruiert sei, irrt sich ebenfalls, da er die himantes für die langen Balken

anſieht, welche über dem Portikus liegen. Dieſe langen Balken waren von jeder Seite eingeſchnitten, um die ſteinernen Zwiſchenſtücke aufzunehmen, welche die beiden kurzen Seiten des Rahmens, auf dem die kaſſettierten Platten liegen, bildeten. Dieſen beiden Einſchnitten verdankten dieſe großen Balken den auffallenden Namen: Große Weſpen, sphekiskoi, keineswegs die kleinen Zwiſchenſtücke, welche vielmehr die himantes oder stroteres (Bänder, Verbandſtücke) genannt wurden.

Das Wort *καλχαὶ* ſcheint mir ebenſowenig in ſeiner richtigen Bedeutung von den Gelehrten aufgefaßt worden zu ſein, doch wird davon ſpäter die Rede ſein, bei Beſprechung der neuerdings gefundenen Inſchrift.

Nach ſeinem Artikel VI hält Herr Thierſch es für zweifellos, daß dieſe letztere ſich in gleicher Weiſe auf unſeren Tempel beziehe, und zwar weil in derſelben von dem Kekropion, von einer nach Oſten gelegenen Säulenſtellung, von einer Proſtaſis und von dem Blei geſprochen wird, welches zur Befeſtigung der Skulpturen gedient habe*); endlich, weil einige Teile desjenigen Gebäudes, von welchem die Inſchrift handelt, im joniſchen Stil ausgeführt waren.

Alle dieſe Gründe erſcheinen mir nicht ſehr zutreffend, und eine Prüfung der Inſchrift führt ſehr bald zu ernſten Schwierigkeiten, ſobald man verſucht, ſie auf unſer Monument zu beziehen, während ſie dem großen hypoſthylen Saale der Propyläen mit ihren öſtlichen und weſtlichen Portiken und ihren joniſchen Säulen im Innern ausgezeichnet entſpricht. Daß man ſie in der Nähe dieſes Gebäudes gefunden hat, iſt ſchon erwähnt worden. Um das, was ich behauptete, zu erhärten, bin ich genötigt, an die Geduld des Leſers zu appellieren, indem ich ſo kurz wie möglich den Inhalt der erwähnten Inſchriften reſümiere. Dieſelbe iſt

*) Herr Thierſch bemerkt dazu: Um die Reliefſkulpturen auf dem eleuſiniſchen Stein zu befeſtigen. Dieſe letztere Worte finden ſich nicht in der Inſchrift. Anmerk. des Verfaſſers.

verstümmelt und es bestehen nur noch zwei größere Stücke (Nr. 56 und 57) nach Herrn Thiersch, sowie einige kleinere Bruchstücke, von denen Herr Thiersch nur eines mitteilt (Nr. 58).

Sie enthält einen Rechenschaftsbericht über die Summen, welche seitens der Prytanen, der Kommission zur Ueberwachung des in Rede stehenden Bauwerkes, vorgeschossen waren.

Die Ausgaben unterscheiden sich in tägliche Löhne, wie sie an die bei der Ausführung beschäftigten Arbeiter und Künstler ausgezahlt wurden, und in Ausgaben für die Beschaffung von Materialien, in Verwaltungskosten 2c. Jedes von der Kommission angestellte und bezahlte Individuum ist namentlich aufgeführt und durch Angabe seiner Heimat und Herkunft näher bezeichnet.

Am Ende jeder Rubrik ist die Summe der darin aufgeführten Ausgaben gezogen.

In einigen Fällen findet man auch Arbeiten in Entreprise übergeben.

Die Löhne sind sehr gering, der Architekt erhielt eine Drachme pro Tag, der Bauführer 30 Drachmen auf 36 Tage, die Arbeiter verdienten denselben Taglohn, die Bildhauer sind am besten bezahlt.

Für das Wachsmodell einer Muschel *καλχὴ* wurden 8 Drachmen bezahlt, ebensoviel für ein Ornament von Akanthusblättern. Diese beiden Ornamente, deren später Erwähnung geschehen wird, waren für die Verzierung der Deckplatten der Kassetten (*καλύμματα*) bestimmt.

Die Inschrifttafeln sind in 2 Kolonnen abgeteilt.

Erste Tafel. Kolonne A.

§ 1. An die Zimmerleute, welche die Decke aufgelegt (*τὴν ὀροφὴν κατιστᾶσιν*), den gebogenen Unterzug in sein Lager versetzt (*καμπύλην σελίδα*) und die anderen Unterzüge verlegt haben.

§ 2. An die, welche das Gerüſt von den Säulen der Proſtaſis abgenommen haben.

§ 3. An diejenigen, welche das Gerüſt für die enkauſtiſche Malerei im Innern (*ἐκ τοῦ ἐντὸς*) unter dem Plafond (*ὑπὸ τὴν ὀροφὴν*) aufgeſtellt haben.

§ 4. Den Handlangern (*λεκάνας ἀναφορήσασιν*).

§ 5. Den Sägern, welche im Taglohn arbeiten.

§ 6. Den Sägern (*πρίσταις*), welche die Deckplatten der Kaſſetten gearbeitet haben (wie die vorgenannten im Taglohn bezahlt).

§ 7. Den Enkauten (*ἐγκαύταις*), welche das Kymation über dem inneren Architrave (*τὸ ἐντὸς*) gemalt haben, 5 Obolen für den laufenden Fuß im ganzen 30 Drachmen, ergibt 36 laufende Fuß.

§ 8. Den Vergoldern, welche die Muſcheln vergoldeten.

§ 9. Dem Architekten und dem Sekretär.

§ 10. Summe der Ausgaben.

Kolonne B.

§ 1. Lohn für die Zimmerleute.

§ 2. An diejenigen, welche die Deckplatten der vorderen Kaſſetten befeſtigt haben (*τοῖς καλύμμασι περὶ καλύψαντι ἐμπρὸς*).

§ 3. Demjenigen, welcher das Kymation im Vorderhaus verlegt hat (*τὸ κυμάτιον περὶ κολλήσαντι ἐμπρὸς*) zwei Drachmen für jede Travée (*ὀπαῖον*), ſechs Travéen zuſammen.

§ 4. Demjenigen, der das Kymation im Hinterbau verlegt hat (*ὀπίσω*) zuſammen ſechs Travéen.

§ 5. Entſtellt — enthält die Worte *τροχιλείαν κεκρόπιον .... κεκροπικά.*

§ 6. Denjenigen, welche die Gerüſte von der Mauer, an der ſich die Reliefs befinden, abgenommen haben (*τὰ ζῶα*).

Zweite Tafel. Kolonne A.

§ 1. Bezeichnung der Bildhauerarbeiten und der dafür bezahlten Preise, die Skulpturen sind meistens Gruppen von Männern und Pferden, bespannte Wagen, eine Gruppe einer Frau mit einem vor ihr knieenden Mädchen und einem auf seinen Stab gelehnten Manne 2c.

§ 2. Zwei Tafeln, um die Rechnungen einzutragen.

§ 3. Den Steinmetzen für Kannelierung der östlichen Säulen und zwar:

a) für die Säule neben dem dritten Altar von demjenigen der Dione (*τοῦ κατὰ τὸν βωμὸν τὸν τρίτον ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*).

b), c) u. d) für das Zubehör (*τῶν ἐχομένων ἑξῆς*).

§ 4. Für Fertigstellung der Pilaster *ὀρθοστάτας κατάχσαντι.*

§ 5. Für das Kannelieren der östlichen Säulen und zwar:

a) für die Säule neben dem Altar, welcher an dieser Seite zunächst demjenigen der Dione steht (*τὸν κατὰ τὸν βωμὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*) 100 Drachmen.

b), c), d) u. e) für das Zubehör 105 Drachmen.

Kolonne B.

§ 1. Den Bildhauern für die Wachsmodelle der Muscheln in den Deckplatten der Kassetten (*παραδείγματα πλάττουσι τῶν χαλκῶν τῶν εἰς τὰ καλύμματα*) 8 Drachmen.

§ 2. Drei Bildhauern für das andere Modell (nämlich des Akanthusornaments in den Deckplatten) 8 Drachmen.

§ 3. Dem Architekten Archilochus 36 Drachmen und seinem Sekretär Pyrgion 30 Drachmen.

§ 4. Für den Enkauten, welcher das Kymation über dem Epistyle im Innern gemalt hat, (*τοῦ ἔντος*) 5 Obolen für den Fuß, zusammen 113 Fuß.

§ 5. Für ein der Athene dargebrachtes Opfer.

§ 6. Für Papier (vier Bogen).

§ 7. Für Gold zum Vergolden der Muscheln.

§ 8. Für 2 Talente Blei zum Befestigen der Skulpturen.

§ 9. Für Goldblätter zum Vergolden der Kapitälaugen an den Säulen.

§ 10. Dem Steinmetzen für das Kannelieren der östlichen Säulen und zwar:

a) für die Säule an der anderen Seite des Altars zunächst desjenigen der Dione (*τὸν παρὰ τὸν βωμὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*),

b) für die erste Säule links des Altars der Dione (*τὸν πρῶτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*).

§ 11. Denjenigen, welche die Muscheln gearbeitet haben. Mehr als 28 Muscheln (die Aufzählung ist nicht vollständig), jede Muschel zum Preise von 14 Drachmen.

Drittes Bruchstück. Kolonne A.

§ 1 handelt von einer Säule des östlichen Portikus; der Anfang fehlt, nur die Nebenarbeiten sind erhalten.

§ 2. Für die dritte Säule links vom Altar der Dione (*τὸν τρίτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*).

Kolonne B.

Ganz verstümmelt und unlesbar.

Es ist evident, daß diese Inschrift sich auf ein Gebäude bezieht, welches drei Hauptteile enthält.

1. Eine Prostasis oder vorderen Portikus (Tab. I Col. A § 2 und Col. B § 2 und § 3).

2. Eine hintere Säulenstellung (welches die östliche ist), die noch nicht beendigt war, während das Gerüst von der vorderen

ſchon entfernt war (Tab. I Col. B § 4 u. 5. Tab. II Col. A § 3, 4, 5 ꝛc. Col. B § 10 Tab. III § 1).

3. Einen inneren Hypoſtyl (Tab. I Col. A § 3, § 7 Tab. II Col. B § 4).

Dieſes Gebäude war in allen ſeinen Teilen mit einer kaſſettierten und von Balken getragenen Decke bedeckt. Der vordere ſowie der hintere Portikus hatten jeder ſechs kaſſettierte Zwiſchenräume zwiſchen je zwei Balken. Im Innern befand ſich ein durch ſeine Form von den übrigen verſchiedener Hauptbalken (Tab. I Col. A § 2).

Die Anzahl der laufenden Füße des Kymation des Epiſtyles, welche ſich auf 149 beläuft, gibt durch 4 geteilt $37\frac{1}{4}$ Fuß und entſpricht der Tiefe des Innern der Propyläen von dem inneren Winkel der Anten bis zu der von den fünf Thüren durchbrochenen Mauer.

Dieſer Raum enthielt eine doppelte Reihe, je 3 joniſcher Säulen, auf denen ein beiderſeitig profilierter Architrav liegen mußte, was für die Totallänge des Profiles ziemlich genau die Summe von 149 Fuß ergibt.

Die Kaſſetten waren mit vergoldeten Ornamenten verziert, welche Herr Thierſch irrtümlich für Eier hält, da man nicht für ein kleines Ei in den Kaſſetten den Preis von 14 Drachmen außer den Modellkoſten bezahlt haben würde.

Es waren dies vielmehr bronzene Roſetten von zweierlei Form, von denen eine als Akanthus und die andere als Muſchel bezeichnet wurde; dieſe Roſetten füllten den Grund der Kaſſetten aus.

Es iſt ferner die Rede von Zimmerleuten zum Verlegen der Balken. Hieraus ſchließt Herr Thierſch, daß es ſich um eine hölzerne Decke oder Dachwerk handle, und bemüht ſich vergebens, ein ſolches für ſein Erechtheum plauſibel zu machen.

Die Zimmerleute hatten die Verſetzung derjenigen Werkſtücke, welche hierzu beſonderer Vorrichtungen, Gerüſte ꝛc. bedurften, übernommen, wie dies noch heute geſchieht.

Das Kekropion, welches mit den Winden erwähnt wird, beweist nichts für ihn. Diese Winden konnten sehr wohl auf der höher liegenden Terrasse aufgestellt sein, welche das untere Plateau der Akropolis beherrscht und sich bis in die Nähe der Propyläen erstreckt, und diese Terrasse konnte von der Kommission mit Kekropion bezeichnet werden.

Die Skulpturen endlich, welche man erwähnt findet, haben keinen Bezug auf den Tempel des Erechtheus, während sie vielmehr an die Panathenäen erinnern, welche durch die Portiken der Propyläen zogen.

Die Aehnlichkeit einiger in der Nähe des Erechtheums gefundener Skulpturmotive mit den in der Inschrift beschriebenen könnte allerdings eine zufällige sein; es sind das Motive, die sich bei den Alten sehr oft wiederholten.

Der Altar der Dione endlich, welcher Herrn Thiersch an der Stelle, wo er ihn placiert, viel Unbequemlichkeiten verursacht, dürfte sich an der inneren Seite der Propyläen weit besser rechtfertigen lassen.

Pausanias berichtet, daß sich in der Nähe der Propyläen eine Statue der Venus befand, und wir wissen, daß diese beiden Gottheiten identisch waren.

3. Ueber die Erymata des Parthenon*).

Karl Böttticher in seiner Tektonik citiert eine Stelle aus dem Berichte des Jesuitenpater Babin über Athen (von dem eines der wenigen Exemplare sich auf der Stadtbibliothek zu Zürich befindet) und bedient sich derselben zur Unterstützung seiner Annahme von Kompartimenten oder Quermauern, welche den Raum zwischen den äußeren Säulen und der Cellamauer des Parthenon in Kapellen abgeteilt hätten.

Die erwähnte Stelle sagt davon nichts, vielmehr ist deutlich darin ausgesprochen, daß sich längs der Galerie und zwischen den Säulen eine kleine, d. h. niedrige Mauer fortziehe, welche in jeder Zwischenweite einen hinreichend breiten und tiefen Raum lasse, um dort einen Altar nebst Kapelle aufzustellen, wie man dergleichen in den Seitenschiffen der großen Kirchen längs der Mauer sähe. „Entre ces beaux piliers, il y a le long de cette galerie une petite muraille qui laisse entre chaque colonne un lieu qui serait assez long et assez large pour y faire un autel et une chapelle, comme l'on en voit aux côtés et proche des murailles des grandes églises.“

Er vergleicht die kleine Mauer mit den Mauern der Seitenschiffe einer Kirche, die in der Höhe nur bis zum Anfange

---

*) Diese kurze Abhandlung bildet den Anhang eines ungedruckten Briefes des Verfassers an Hettner, vom November 1855, also aus Zürich, dessen erster Teil kein allgemeines Interesse erwecken dürfte und deshalb hier wegfällt.

der Fenſter reichen. Ich habe die Spuren dieſer Mauern an einigen der Säulen des Parthenon noch bemerkt und gemeſſen. Sie haben ungefähr 10 Fuß Höhe und ſind oben nach beiden Seiten dachartig abgeſchrägt. (Ich konnte die Skizze mit den eingeſchriebenen Maßen nicht gleich finden und gebe dieſes Maß nach dem Eindrucke, der mir davon blieb, approximativ an.)

Dieſelben Mauern werden auch in einem anderen, viel älteren Berichte erwähnt, nämlich in des Anonymus von 1460 an einer Stelle, die der Graf De Laborde für unverſtändlich erklärt und die es allerdings auch nach der Ueberſetzung, die er davon gibt, in hohem Grade iſt. Sie lautet:

Μεταξὺ δὲ τῶν δύο κιόνων περιέχει πλαγίωσιν ... κεφαλαὶ δὲ τῶν κιόνων κεκολαμμέναι διὰ γλυφῆς σιδήρου εἰς σχῆμα φοινίκος. Εἰσί δε μεταπεποιημέναι καὶ τούτων ὕπερθεν δοκοὶ, ἐκ μαρμάρου πεποιημέναι λευκοῦ τοῖς τείχεσιν καὶ τῷ τείχει προσκολλώμεναι πλάκας κεκολαμμένας ὑπεράνωθεν ἔχοντες καὶ εἰς ὀροφῆς ὁμοίωμα ἡ τούτων ἐπιφαίνεται κύρτωσις· στηρίζεται δὲ ὑπὸ τῶν κιόνων καὶ τοῖχος ὡραιότατος.

Ich glaube, der Sinn davon iſt ungefähr folgender:

Zwiſchen je zwei Säulen hat er (der Tempel) eine Querwand . . .

Die Kapitäle der Säulen ſind mit dem Meißel in Form von Palmenkronen ausgehauen. Sie ſind aber überarbeitet. Und über dieſen ſind Balken aus weißem Marmor gelegt, welche Mauer mit Mauer verbinden und durchbrochene Tafeln über ſich haben, und nach Art des Plafonds ſieht man die Höhlung. Die Säulen tragen aber einen ſehr reichen Fries (oder eine ſehr ſchöne Uebermauerung).

Aufgefallen ſind mir dabei die Palmenkapitäle. Sollte der Anonymus die gemalten Oven des Echinus noch bemerkt und von unten für Skulptur gehalten haben? Oder meint er die

Antenkapitäle? Interessant sind auch die Andeutungen in demselben Berichte über die Malerei und die Vergoldungen der Propyläen und die Erwähnung eines bunten Baustiles: *ἐν ποικίλῃ δόξῃ ταῦτα ὡραίσας.*

An einer anderen Stelle verwechselt Graf De Laborde einen Weg (*ἀγωγὸς*) mit einer Wasserleitung (*ἀγωγὸς ὕδατος*).

4. Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln *).

In einer Reihe von Briefen.

Erster Brief.

Mit nächster Woche werden Sie meinen Ihnen versprochenen Brief mit Zeichnungen über die im Jahre 1836 neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln, die man bis jetzt allgemein auf das Erechtheum bezogen hat, erhalten. Inzwischen lassen Sie mich folgendes als Einleitung voraufschicken:

Ich habe mir Beulés l'Acropole d'Athènes angeschafft und war auf alle neuen Aufschlüsse, die ich ihm zu danken haben

*) Diese Abhandlung schrieb der Verfasser ursprünglich in wesentlich identischer Form, in der Gestalt mehrerer Briefe an einen Freund in Deutschland, datiert aus London, den 21., 25., 29. und 31. Dezbr. 1852. Authentische Kopien finden sich in seinem Nachlaß. Gedruckt erschien dieselbe, um eine längere Einleitung und ein Nachwort vergrößert, in den Nummern 38, 42—46 des Jahrgangs 1855 des deutschen Kunstblattes von Eggers. Für die geistige Stimmung des Autors, als er diese Abhandlung schrieb, ist von Interesse folgender Passus aus der Einleitung des Manuskriptes von 1852:

„Sei unbesorgt, ich kenne mein Terrain und meine Waffen und werde nur auf diesem und mit diesen mich in einen Kampf einlassen, von dem ich übrigens gar nicht glaube, daß er nötig sein wird. Was kommt darauf an, was ein armer Verbannter aus seinem Exil heraus hervorbringt — auch darüber sei unbesorgt, daß das angeschlagene Thema nicht allgemein interessant sei, es soll ja nur als Einleitung dienen und wird, vielleicht durch andere Spezialitäten hindurch, wie von selbst zum Allgemeinen führen."

würde, sehr gespannt. In der That ist die Bloßlegung des eigentlichen Thores der Akropolis von großem Interesse für die Kunsttopographen, aber sonst scheint mir das Gesamtresultat, welches in jenem Buche zusammengestellt wurde, zu dem Reichtum des Stoffes und der dargebotenen Mittel nicht im Verhältnisse zu stehen.

Ueber drei Punkte erwartete ich neues Licht durch das Werk zu erhalten.

Erstens über die Frage der Polychromie. Hierin aber ist das Buch so gut wie null. Es enthält eine Anzahl ganz unbestimmter Angaben über die frisch aus der Erde gegrabenen Bruchstücke vollkommen erhaltener Polychromie an Architekturteilen und Skulptur — aber nicht möglich, aus dem Mitgeteilten eine Anschauung zu gewinnen; durchaus unklare, technisch unerfahrene Darstellung des Gesehenen; nicht eine einzige neue Idee oder entschieden ausgesprochene Ueberzeugung. Der Verf. gibt zu, oder muß zugeben, daß der ganze obere Teil des Tempels, inclusive des Gesimses, bemalt war (es erhellt nicht deutlich aus seinen Mitteilungen, ob er auch den Architrav dazu rechnet), aber an den Säulen und den Mauern will er von keiner Farbe etwas wissen. Da er den Geschmack in dieser Frage nicht mehr als Richter gelten läßt, so ist es vergeblich, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß solche Tempel, die oben rot und blau, grün und gelb in sehr dunklen Tönen überdeckt, aber unten ganz weiß gelassen sind, wie halbnackte Schönen aussehen werden, bei denen sich die Nacktheit nach unten konzentriert. Das entgegengesetzte Prinzip wird von unseren Schönen vorgezogen, die sich mehr an den pompejanischen Stil halten.

Einmal fragt bei einer Gelegenheit, wo ihm ein Stück gemalter Architektur zu Gesichte kommt, unser „Pausanias des 19. Jahrhunderts“ *), was man von solchen Widersprüchen denken

*) Ironisches Citat einer Stelle aus einer emphatischen Besprechung des Werkes von Beulé in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ vom 11. August 1855.

ſolle, wenn Semper an den Mauern des Theſeustempels blau, Scheubert dagegen gelb ſehe. — Nun, man kann denken, daß beide recht oder beide unrecht ſahen oder einer von beiden recht ſah. Man kann denken, in dem Falle, daß beide unrecht ſahen, daß die Zelle möglicherweiſe rot geweſen ſei; ſetzt man hernach für rot ſchwarz, dann grün, und fährt ſo fort, ſo zeigen ſich unendliche Chancen der Möglichkeit, daß die Wand eintönig gefärbt oder auch bunt war, gegen die eine Chance der Möglichkeit, daß ſie ganz weiß war. Doch habe ich ſchon einmal, nicht im Scherz, ſondern im Ernſt, auf dieſe Frage geantwortet. (Die vier Elemente der Baukunſt von G. Semper.)

Im erſten Kapitel S. 54 ſagt Beulé: Pausanias, regardant les Propylées, remarque qu'ils sont couverts en marbre blanc. *Λίθου λευκοῦ τὴν ὀροφὴν ἔχει.* Cette seule réflexion prouve que tout n'était pas peint dans les édifices de l'acropole. Er vergißt alſo, daß Pauſanias immer nur das Material nennt, ohne danach zu fragen, ob es angeſtrichen oder nicht. Ihm iſt der λευκὸς λ. der mineralogiſche Name für die Marmorſorte, die ſo heißt. Ferner verſteht er unter ὀροφὴ wahrſcheinlich die Decke, von der Herr Beulé doch ſelber weiß und anführt, daß ſie ganz blau oder größtenteils blau war. Ein andermal ſieht Beulé aus der Inſchrift, die ich auf die Propyläen, er aber mit den übrigen auf das Erechtheum bezogen wiſſen will, heraus, daß die Säulen weiß blieben, weil der Enkaute bloß für die oberen Teile genannt ſei. Allerdings iſt dies wahr, aber er vergißt die vielen, unter der Rubrik τῶν ἐχομένων ἑξῆς angeführten Poſten, deren bei den Säulen Erwähnung geſchieht. Es ſollte allmählich bekannt werden, daß die Gründe der Säulen, ſowie eines großen Teiles des eigentlichen Struktiven des Gebäudes, nicht enkauſtiſch bemalt, ſondern gefärbt oder gebeizt wurden. Sie erhielten gleich den Marmorſtatuen die allgemeine βαφὴ, hernach erſt für gewiſſe Teile die ἐγκαῦσις. Für beide Prozeſſe gab es beſondere Techniker und wohl auch Zünfte.

Man hat wirklich unrecht, noch ein Wort über dieses abgedroschene Thema zu verlieren. Man überzeugt doch niemanden so leicht. Läßt man sie aber ruhig gehen, so kommen sie zuletzt doch dahin, wo man schon vor 20 Jahren war.

Wichtiger war es mir, Auskunft über die Terrassenbildung des Plateaus, welches die spätere Akropolis ausmacht, zu erhalten.

Die cyklopischen Terrassen zur Rechten des Einganges der Akropolis sind mir zuerst in Herrn Beulés Buch vor Augen getreten. Ich fand darin meine Voraussetzungen bestätigt, um so mehr, da ich diese Terrassenbildung des Terrains im allgemeinen schon im Jahre 1831 erkannt hatte, obgleich über die Richtung der Mauern damals natürlich Unbestimmtheit herrschen mußte, weil alles mit Schutt bedeckt war.

Herr Beulé macht dieses oberste Plateau der Akropolis, das sich bis nach den östlichen Teilen derselben hinzieht, zu Tempelperibolen, was es allerdings auch später geworden sein mochte; aber der alten Ueberlieferung nach war dieses Plateau die arx, *τὸ ἄϛυ* des Kekrops. Dies sind *τὰ πλάγια τῆς Ἀκροπόλεως τὰ ἐπάνω* (Plato Critias), auf denen die Kriegerkaste wohnte, die sie mit einem Peribolus umgab, und an deren nördlichem Rande sie Kasernen baute, um die Bürger, welche das tiefer liegende Terrain gegen Norden (was damals *πόλις* war) bewohnten, zu bewachen und im Zaum zu halten. Auch gegen Süden, unmittelbar unter der arx, wohnten Bürger, so daß die *ἄϛυ* rings mit Stadtanlagen umgeben war. (*Τὸ δὲ ἄϛυ αὐτὸ πέτρα ἐϛὶν ἐν πεδίῳ κατοιχουμένη κύκλῳ.* Strabo IV. 396.)

Daß der Gegensatz zwischen dem unteren nördlichen Plateau und dem obersten Gipfel der Akropolis bei den Athenern ein bedeutungsvoller war und bis in die späteren Zeiten blieb, erhellt aus vielen Stellen der Alten, aber eigentlich am deutlichsten aus Pausanias selbst, den Beulé so genau studiert hat. Er sagt im 7. Kapitel der Attika, daß sich das alte Bild der Poliuchos auf der jetzigen Akropolis, aber auf dem Teile der-

ſelben befand, die ehemals Stadt war: *ἐν τῇ νῦν ἀκροπόλει τότε δὲ ὀνομαζομένῃ πόλει.* Jedermann wußte bereits, daß er die Akropolis durchwandern und daß das Bild der Pallas, was er beſchrieb, alſo auch dort ſein müſſe. Sein Ausdruck hatte alſo nur inſofern Sinn, als er die örtliche Lage des Tempels der Poliuchos näher bezeichnen und deren Bedeutſamkeit hervorheben ſollte.

Das Bedeutungsvolle dieſer Lokalverhältniſſe und wie dasſelbe in dem Tempel der Poliuchos, ganz beſonders in ſeiner Grundplananlage, künſtleriſch verkörpert hervortrat, wie dieſer Tempel der Stadtbeſitzerin (Poliuchos) gewiſſermaßen das Mittelglied zwiſchen der alten Polis und der Burg bildete, wie er die Idee der Verſöhnung zwiſchen zweien ſich einander bekämpfenden Momenten der atheniſchen Kultur verſinnlichte (welche Verſöhnung auch durch den daſelbſt geſtifteten Altar der Vergeſſenheit beſtimmter ausgedrückt wurde), dieſes durch genauere Prüfung des Terrains klarer zu machen iſt meines Erachtens die noch zu löſende wichtigſte Aufgabe des Forſchers auf der Akropolis.

Herr Beulé hat die Bedeutung dieſer Aufgabe nicht erkannt und konnte ſie daher auch nicht löſen. Wir wiſſen noch nichts Näheres über die Profilverhältniſſe der Akropolis, während doch jeder langweilige Berg Europas nach allen Richtungen hin in ſeinen Profilen gemeſſen und auf Reliefkarten plaſtiſch dargeſtellt wurde. Wichtiger wäre es meiner Anſicht nach geweſen, den Schutt, der den öſtlichen Teil der Burg, zwiſchen dem Tempel der Poliuchos und dem Parthenon, noch zu bedecken ſcheint, hinwegzuräumen, als die Ausgrabung des aus alten Bruchſtücken zuſammengebauten Thores.

Sei dem, wie ihm wolle, ſo bietet ſchon das Geſchehene mir erwünſchten Stoff zur mehreren Befeſtigung meiner Vermutung, daß die im Jahre 1836 neben den Propyläen gefundene Inſchrift ſich auf den genannten Bau und nicht auf das Erechtheum bezieht. Aus der Lage der Terraſſen, wie ſie auf

von Beulé gegebenen Plane der Akropolis gezeichnet ist, hervor, wie bequem sie sich zum Aufstellen der Maschinen Erdwinden, die bei dem Propyläenbau gebraucht wurden, ieten mußte. Ist diese Terrasse nun wirklich ein Teil der arx, des *Κεκρόπιον ἄστυ*, oder verkürzt des *Κεκρόπιον*, hes mir außer Zweifel zu sein scheint, so folgert sich daraus größter Wahrscheinlichkeit, daß die Inschrift die des *Ke-πιον* in Verbindung mit Hebemaschinen erwähnt, welche dort

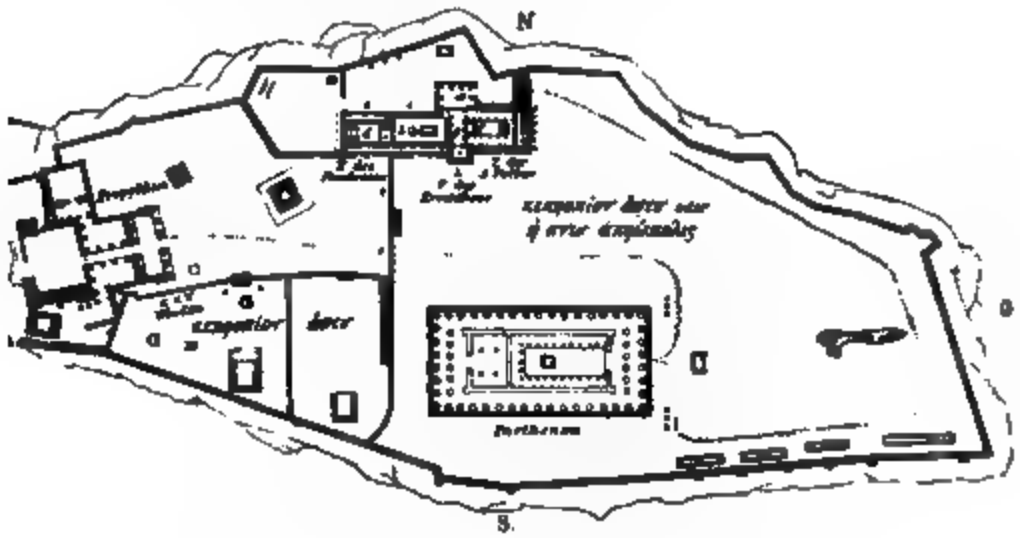

Fig. 1. Grundplan der Akropolis.
(Nach der Autor Zeichnung im deutschen Kunstblatt Nr. 42, 1846.)

den und zu dem Baue eines gegen Osten liegenden Gebäudes dienten, sich auf den Punkt bei aa des beifolgenden Plans überhaupt auf den Bau des Propylaion beziehe. (Fig. 1. u. 2.)

Einen Teil der alten Mauern des von mir als Kekropion chneten Plateaus erkennt Herr Beulé für cyklopisch (ich gewünscht, er gäbe uns eine Ansicht davon) und bringt mit dem Pelasgikon in Verbindung.

Ueber diesen Punkt hege ich sehr bedeutende Zweifel, ja ich be im Gegenteil, man müsse das Pelasgikon wo anders auf der Akropolis oder in deren unmittelbarer Nähe suchen. Stelle im Suidas (*ὑπέδιζον τὴν Ἀκρόπολιν, περιέλον δὲ ἐννεάπυλον τὸ πελασγικόν*) ist doppelsinnig. In

einem Sinne würde die Stelle beſagen: die Pelasger umgaben die Akropolis mit dem Pelasgikon, dann wäre die alte *πόλις* (d. h. *ἡ νῦν ἀκρόπολις τότε δὲ ὀνομαζομένη πόλις*) das

Fig. 2. Die Propyläen. Detail zu Fig. 1
(Ebendaher wie Fig. 1.)

Pelasgikon. In dem anderen Sinne genommen werde ſie aber das Pelasgikon als eine abgeſonderte, von der Akropolis ganz unabhängige Feſtung bezeichnen, welche die Pelasger *περιέβαλλον*, d. i. mit einem Peribolos umgeben.

In dieſem Bezirke, der ſpäter in Bann gethan wurde, verſchanzten ſich die Tyrannen und wurden dort von Kleomenes

und den Athenern belagert. Die Stelle des Herodot (V. 64) enthält keinen Beweis, daß das Pelasgikon die Akropolis gewesen sei, die vielmehr in den Händen des Kleomenes gewesen zu sein scheint, der die ἄκυ inne hatte, es sei denn, daß Herodot unter ἄκυ an dieser Stelle nicht die Burg, sondern nur den unteren Teil der Stadt verstehe, was ich nicht glaube. Wäre unter Pelasgikon die Akropolis gemeint, so würde Herodot der Akropolis auch wohl die Ehre gelassen haben, sie zu nennen.

Außer den erwarteten und nicht von mir gefundenen Specialitäten über die Terrainverhältnisse und Profile der Akropolis suchte ich auch vergeblich in dem Beuléschen Buche nach Neuem über das Erechtheum. Es scheint, er sei schon müde gewesen, als er dort ankam. Er läßt seinen Pausanias zuerst an den östlichen Portikus vor das Bauwerk treten, dann geht er mit ihm nicht hinein, sondern die Treppe neben dem Tempel hinab zu dem nördlichen Portikus, beschreibt diese und die Spuren des Dreizacks, dann kehrt er wieder um und geht zur östlichen Thüre hinein in den Tempel u. s. w. Auf allen diesen Irrwegen erfahren wir aber nicht das geringste Neue. Die Tétazsche Restauration wird wiedergegeben, ohne Angabe, ob dieser Plan von Herrn Beulé adoptiert sei oder nicht, wenigstens tadelt er manches daran. Eine eigene Idee darüber zu äußern entspricht nicht seinem angenommenen System äußerster Reserve.

In dem Grundrisse ist noch eine Mauer verzeichnet, die einen unregelmäßigen Raum vor der westlichen Seite des Erechtheum abschließt, der von ihm das Spheristerion der Errhephoren genannt wird; aber es findet sich nichts im Texte, was diesen Fund bestätigte oder genauer beschriebe. Ich glaube diesmal, daß nur der Ansatz zu einer Mauer, an dem Vorsprung des Nordportikus ihn zu der Angabe derselben veranlaßt habe, während sie sich gar nicht mehr in Wirklichkeit vorfindet. Ich habe durch diese Mutmaßung hin in dem beigegebenen Plane mich nicht darnach gerichtet.

Zweiter Brief.

Laseſt Du, lieber Freund, die gelehrten Abhandlungen des Hofrat Thierſch über das Erechtheum und haſt Du die Polemik verfolgt, die über die Reſtauration dieſes rätſelhaften Tempelruins zwiſchen ihm und dem Verfaſſer der Tektonik der Hellenen, dem Herrn Karl Böttticher in Berlin, ausbrach? Mich mußten dieſe Verhandlungen ſehr intereſſieren und auf manches Neue führen, wobei es ſich zutrug, daß ich bei der Lektüre Anſichten faßte, die, wie ich glaube, wiederum anderen neu ſein werden. Nicht eben klaſſiſch zu nennen iſt die Art, wie die beiden gelehrten Verehrer des Hellenentums einander zerzauſen, indem jeder den anderen nicht an ſeiner ſchwächſten, ſondern an ſeiner ſtärkſten Seite zu packen ſucht. Der Architekt verſagt ſeinem gelehrten Gegner die Satisfikation auf Waffen, in denen er ſich ſtark dünkt, beweiſt, daß Thierſch die griechiſchen Autoren nicht verſtehe, und der Gelehrte verſchmäht den Kampf mit dem Widerpart auf dem Felde der Philologie, attakiert bloß den Baumeiſter in ihm. Daß dieſe Fechtweiſe den Regeln der Strategie entgegen iſt, leuchtet ein — aber auch der ritterlichen Courtoiſie entſpricht ſie nicht, in der Art, wie ſie von beiden Seiten durchgeführt worden iſt. Doch dieſes beiläufig. Ich habe das genannte Monument ſehr fleißig ſtudiert, als ich, zu derſelben Zeit mit Thierſch, vor zwanzig Jahren, in Athen war. Ich unterſuchte es ſo genau, als es unter den damaligen Verhältniſſen möglich war, arbeitete mich durch den Schutt, der ſeine unteren Teile bedeckte, ſchlich heimlich in unterirdiſche Gewölbe und maß bei Licht unter Pulverfäſſern die ſonſt unzugänglichen architektoniſchen Teile, die den Fuß des Monumentes an ſeiner nördlichen Seite zieren. Jetzt iſt alles aufgeräumt und Herr Rhankabis Rhizos hat zuerſt über die dabei gemachten Entdeckungen in ſeinen Antiquités Helléniques Bericht erſtattet. Leider kann ich die Antiquités Helléniques mir nicht verſchaffen,

da sie unbegreiflicherweise auf der Bibliothek des britischen Museums entweder ganz fehlen, oder noch nicht in den Katalog eingetragen sind. So bleiben die notwendigsten Hilfsquellen oft jahrelang dem Publikum verschlossen, wenn das Werk, aus welchem sie zu schöpfen sind, eine Verzögerung in seiner Abschließung erduldet.

In der Revue Archéologique vom Jahre 1851 und in der Wiener Bauzeitung desselben Jahres sind Wiederherstellungen des Gebäudes von den Architekten Tétaz und von Hansen erschienen; Thiersch gibt die seinige, zwar nicht in Zeichnungen, wohl aber in gelehrten Abhandlungen, und endlich Böttticher eine vierte, die wiederum gänzlich von allen anderen verschieden ist. Meine eigene Ansicht darüber stimmt mit keiner von den genannten fünf Restaurationsversuchen überein. Somit scheinen die langjährigen Untersuchungen über diesen Gegenstand noch nicht zum definitiven Abschlusse reif zu sein. Ja durch die neuesten an dem Monumente gemachten oder auf dasselbe bezogenen Entdeckungen scheint der Stoff nur noch mehr an Verwickelung zugenommen zu haben.

Zu diesen Entdeckungen gehört eine auf mehrere Marmortafeln eingegrabene Inschrift, welche bruchstücksweise im Jahre 1836 unter dem Schutte der Propyläen aufgefunden und zuerst von Rhankabis Rhizos in den Antiquités Helléniques veröffentlicht wurde. Sie enhält die Rechnungsablegung einer Baubehörde über ein auf der Burg zu Athen ausgeführtes öffentliches Bauwerk, und ist von höchster Wichtigkeit. Thiersch gibt dieselbe im Facsimile und in gewöhnlicher Schrift, mit den Ergänzungen der kleineren Lücken nach Rhizos, und erläutert sie unter der sicheren Voraussetzung, daß sie, so gut wie jene andere berühmte, jetzt im britischen Museum befindliche, bereits vor längerer Zeit entdeckte Bauinschrift, sich auf das Erechtheum beziehen müsse, und die Rechnungsablegung derselben Behörde, die in der älteren Inschrift auftritt (wenn schon die Personen, aus welcher sie be-

steht, nicht mehr dieselben sind), über die letzten an dem Erechtheum vorgenommenen Arbeiten enthalte. Diese Mitteilungen bilden nicht den uninteressantesten Teil der Thierschesschen Schrift, den ich Deiner besonderen Aufmerksamkeit empfehle, da ich Dir in dem nächsten Briefe zu beweisen gedenke, daß die erwähnte Inschrift keineswegs auf den Tempel der Minerva Polias, sondern auf ein ganz anderes berühmte Bauwerk der Akropolis, dessen Trümmer noch stehen, sich bezieht und sehr interessante Aufschlüsse über dasselbe gibt. Merkwürdig, daß alle Exegeten und Restauratoren des Tempels einstimmig von dem Axiome ausgingen, daß sich das vorgefundene Dokument ganz unzweifelhaft auf dieses Monument beziehen müsse, daß kein anderes darin gemeint sein könne, was doch vor allem der gründlichsten Prüfung bedurft hätte, ehe es zu Folgerungen benutzt wurde. Was Thiersch anführt, ist kaum hinreichend, eine Vermutung zu motivieren, viel weniger ein Beweis; wo er aber versucht, die Daten der Inschrift an seinen Tempel anzulegen, da wollen sie nirgend im geringsten passen und zutreffen. — Nächstens mehr davon.

Ich wage, zum Schlusse meiner heutigen Mitteilung, noch die Bitte, es in Ihrem vielgelesenen Kunstblatte bekannt werden lassen zu wollen, wie sehr ich es beklage, daß man (gewiß mit großem Rechte) die Kuppel auf dem neuen Museum in Dresden in allen Berichten darüber herunterreißt, d. h. durch Tadel vernichtet. Wäre dies doch realiter möglich! — Ich kann mit gutem Gewissen behaupten, daß meine Nachfolger in der Leitung dieses Baues diese Kuppel auf dem ihrigen (nämlich Gewissen) haben. Ich hinterließ einen vollständig detaillierten Riß zu dieser Kuppel, nach welchem letztere ein ganz anderes und viel höheres Verhältnis bekommen sollte, und durch vier, den unteren Arkaden des Baues entsprechende, reichgegliederte und mit Skulpturen

verzierte Bogenfenster erleuchtet worden wäre. Mein Plan ging sogar dahin, oben auf die Kuppel, statt des Oberlichtes, eine kolossale Gruppe von getriebenem Metall zu stellen, wie sich dieses durch eigenhändige Skizzen, die sich zu Dresden in Privathänden befinden, beweisen läßt. Ich wollte ganz piano damit hervortreten und hätte meinen Willen auch durchgesetzt. Diese erwähnten Risse und Details der Kuppel waren der letzte Tribut meiner Hände zu dem Werk. Ich arbeitete noch am Vorabende des Aufstandes daran. Allerdings hatte das alte Modell des Baues eine niedrige Kuppel, aber ich hatte ja gerade das Modell gemacht, um die Proportionen danach zu korrigieren. Es war kein Kanon, sondern einfach ein Mittel, um das Bessere zu finden. Nun verwarf man das gefundene Bessere und hielt sich auch nicht an das Modell, sondern verballhornte dasselbe mit Variationen aus eigener Erfindung. Dies letztere nun ist der Hauptvorwurf, der meine Nachfolger trifft. Meine niedrige Kuppel war rund, oben mehrfach abgestuft und glatt; sie aber machten sie achteckig, ohne Stufen und mit schwerer Quadratur oder mit Täfelwerk. (Die Photographie der Kuppel, die ich besitze, läßt mich nicht deutlich erkennen, ob das eine oder das andere.)

Innerlich aber sollen sie ebenfalls und zwar im umgekehrten Sinne geändert haben. Dort wurde das Achteck des Grundplanes durch eingebautes Fachwerk in eine cylindrische Oberfläche umgewandelt und dieser Einbau beinahe bis zum Sims hinaufgeführt. — Aus welchem Nützlichkeitsgrunde dies geschah (denn ein anderer ist nicht denkbar) ist schwer einzusehen, da doch Bilder an graden Wänden leichter aufzuhängen sind, als an runden Oberflächen, und auch an Bildfläche verloren ging.

Die Architekten verkannten ihre Stellung, die ihnen diesmal vorschrieb, die Angaben desjenigen zu respektieren, der die moralische Verantwortung des Werkes trägt. Nur die Fälle gestatteten Ausnahme, wenn die Vorschrift unausführbar oder

unzweckmäßig ſchien. Aber in dieſen beiden Fällen verwehrte ihnen niemand, mich, der ich in Paris und London leicht zu treffen war, brieflich über dieſe oder jene Schwierigkeit zu befragen. Der verſtorbene Schulze ſo wenig wie die oberſten Behörden hätten darin einen Hochverrat geſehen.

Sie konnten den Dachſtuhl, den ich viel leichter konſtruiert hatte, nach Belieben ändern und ſchwerfälliger machen, der Schaden für den Bau war nicht ſo groß (obſchon die Oberlichtfenſter dabei an Freiheit und Licht einbüßten), und die Schloſſermeiſter in Dresden haben dabei Gewinn gehabt; aber die oben berührte, in die Form des Werkes einſchneidende Willkür ſchändet dasſelbe, welches, als Form, mein Eigentum iſt. Schon deshalb halte ich mich zu dieſer öffentlichen Darlegung meines Bedauerns über das nun Unabänderliche berechtigt.

Die genaueſten Riſſe der Kuppel, mit den Epüren des Steinſchnittes, müſſen ſich noch in den Mappen des Baubureaus des Muſeums befinden, falls ſie nicht beſeitigt wurden. Doch kann ich nötigenfalls Zeugen für meine Behauptung aufſtellen.

Dritter Brief.

Lieber Freund! Ich vergaß die Einlagen dem vorigen Schreiben beizufügen und benutze den Vorwand, um meine Mitteilungen über die Inſchrift, von der ich Dir geſtern ſprach, wieder aufzunehmen. Faſſe Dich alſo in Geduld und verfolge den Bericht über den Inhalt der Inſchrift mit Aufmerkſamkeit. Er ſoll nur als Einleitung dienen und wird, vielleicht durch noch ein paar andere Specialitäten hindurch, zu Allgemeinerem führen.

Die Inſchrift wurde, wie geſagt, in der Nähe der Propyläen gefunden und iſt verſtümmelt. Nur zwei große Bruchſtücke von Marmortafeln und ein kleineres, das vielleicht einer dritten an-

te, haben ſich erhalten. Jede Tafel iſt an einer Seite
ändig mit Inſchrift bedeckt, die durch zwei durch einen halb-
en Zwiſchenraum voneinander getrennte Kolonnen hindurch-
. Die Tafeln ſind etwa 18 Zoll hoch und 8 Zoll breit.
Buchſtaben ſind denen der früher gefundenen Inſchrift ähn-
doch findet ein Unterſchied in der Rechtſchreibung einiger
iden Inſchriften vorkommenden techniſchen Ausdrücke und
ezeichnungen ſtatt. Der Inhalt der Inſchrift, ſoweit ſie
rhalten hat, läßt ſich in folgende Paragraphen bringen.

Erſte Tafel, erſte Kolonne.

§ 1. Löhne für die Zimmerleute (die alle einzeln genannt
, welche die Decke befeſtigten (*τὴν ὀροφὴν κατιστᾶσιν*),
ebogenen Balken (*καμπύλην σελίδα*) in ſein Lager, und
nderen Balken jeden in das ſeinige verſetzten. Der Lohn
eden Mann iſt eine Drachme.

§ 2. Löhne für Zimmerleute, welche das Gerüſt der Säulen
ροſtaſis abnahmen. Sechs Männer, jedem eine Drachme.

§ 3. Löhne für die Zimmerleute, welche in dem Innern
der Decke das Gerüſte für die Enkauten aufführten. Im
n 4 Drachmen.

§ 4. Für Fortſchaffung der Rüſtzeuge (*λεκάνας ἀναφορί-
ν*).

§ 5. Geſamtbetrag der Löhne für die Handwerker (*ὑπουρ-*
84 Drachmen und 4 Obolen.

§ 6. Taglohn für die Säger (*πρίσαις*), welche die Deck-
n für die Decke arbeiteten. Eine Drachme auf den Mann.
mmen 46 Drachmen.

§ 7. Lohn für die Enkauten, welche das Kymation über
Epiſtylion in dem Innern enkauſtiſch bemalten; für jeden
5 Obolen. Geſamtbetrag der Löhne für die Enkauten
rachmen (alſo für 36 Fuß Länge des Kymation, die Drachme
Obolen gerechnet).

§ 8. Lohn für die Vergolder, welche die Muſcheln (*χάλκα* vergoldeten.

§ 9. Bezahlung des Architekten Archilochus 37 Drachme (Monatslohn).

§ 10. Dergl. für den Bauſchreiber Pyrgion 30 Drachme 5 Obolen (Monatslohn).

§ 11. Monatsabſchluß der Rechnung. Erhalten vom Schameiſter der Göttin 4300 Drachen, — ausgegeben 1790 Drachmen 3 Obolen.

Erſte Tafel, zweite Kolonne.

§ 1. Lohn für Zimmerleute, 7 Tage à 5 Obolen macht 5 Drachmen und 5 Obolen.

§ 2. Lohn für die Befeſtigung der Deckplatten in dem Vorderbaue (*ἐμπρὸς*), 2 Drachmen für jedes *ὀπαῖον*, für 4 *ὀπαῖα* 8 Drachmen.

§ 3. Lohn für die Befeſtigung des herumgehenden Kymatio im Vorderbau, 2 Drachmen für jedes *ὀπαῖον*, 6 *ὀπαῖα* machen 12 Drachmen.

§ 4. Desgleichen für den Hinterbau (*ὀπίσω*), 6 *ὀπαῖα* à 2 Drachmen macht 12 Drachmen.

§ 5. Geſamtbetrag der Löhne für den Zimmermann 7 Drachmen 4 Obolen.

§ 6. Taglohn für . . . ꝛc. (Dieſer ſehr verſtümmelte Paragraph enthält die Worte *τροχιλείαν* (Winde), *κεκρόπιον κεκροπικὰ*, von welchen ſpäter noch die Rede ſein wird.)

§ 7. Löhne für die Herabnahme des Gerüſtes von der Mauer . . . . auf welcher die Bildwerke (*τὰ ζῶα*) . . . .

Zweite Tafel, erſte Kolonne.

§ 1. Für den Speerträger 110 Drachmen.

§ 2. Für den Jüngling neben dem Panzer von Phyromachos aus Kephiſſia 60 Drachmen.

§ 3. Für das Pferd und das, was von hinten gesehen wird und ausschlägt, an Praxis aus Melita 120 Drachmen.

§ 4. Für den Wagen, den Jüngling und die eingespannten 2 Pferde 240 Drachmen.

§ 5. Für den, der das Pferd führt, von Phyromachos, 60 Drachmen.

§ 6. Für das Pferd und den Mann und die später hinzugefügte Stele von Mynnion 127 Drachmen.

§ 7. Für den, der den Zügel hält, von Soklos, 55 Drachmen.

§ 8. Für den Mann, der sich auf den Stab stützt, neben dem Altare, von Phyromachos, 60 Drachmen.

§ 9. Für die Frau, der das junge Mädchen sich anschmiegt, von Jasos, 80 Drachmen.

§ 10. Gesamtbetrag der Ausgaben für das Gebäude (*οἶκον*) 3316 Drachmen, Vorschuß 3302 Drachmen.

§ 12. Beginn einer neuen Monatsrechnung, Erwähnung eines Vorschusses von seiten des Schatzmeisters der Göttin von 1238 Drachmen.

§ 13. Zwei Tafeln, auf denen die Rechnung einzugraben ist, 2 Drachmen.

§ 14. Dem Steinarbeiter für das Kannelieren der Säulen gegen Osten, und zwar:

Erstens für die Säule, die nach dem Altar zu steht, der vom Altar der Dione an gerechnet der dritte ist (*τῶν βωμὸν τὸν τρίτον ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*), 5 Arbeitern, jedem 18 Drachmen.

§ 15. Für Außenwerke der Säule (*τῶν ἐχομένων ἐξῆς*) 7 Arbeitern, jedem 12 bis 13 Drachmen.

§ 16. Desgleichen für Außenwerke der Säule (*τῶν ἐχομένων ἐξῆς*) 6 Arbeitern, jedem 16 bis 17 Drachmen; zusammen 100 Drachmen.

§ 17. Desgleichen für Außenwerke der Säule 7 Arbeitern, jedem 15 Drachmen; Summa 115 Drachmen. (Rechnet man

für den Tagelohn 1 Drachme, ſo ergeben ſich die für Außenwerke dieſer einzigen Säule ungefähr 300 Tagelöhne.)

§ 18. Für die Glättung der Wandpfeiler (oder Piedeſtale, *τοὺς ὀρθοστάτας κατάξαντι*), und zwar für den neben dem Altare des Thyechus (*τῷ παρὰ τω . . ηχοῦ βωμῷ*, wo Rhizos das verſtümmelte Wort in *Θυηχοῦ* vervollſtändigt) an Polykles 35 Drachmen.

§ 19. Für die Kannelierung der Säulen gegen Oſten, und zwar für die Säule, welche neben dem Altare ſteht, welcher der nächſte an demjenigen der Dione iſt (*τὸν κατὰ τὸν βωμὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆε Διώνης*), 5 Arbeitern, jedem 20 Drachmen; zuſammen 100 Drachmen.

§ 20. Für die Außenwerke der Säule 5 Arbeitern, jedem 20 Drachmen; Summa 100 Drachmen.

§ 21. Desgleichen für Außenwerke 5 Arbeitern, jedem 20 Drachmen; Summa 100 Drachmen.

§. 22. Desgleichen für Außenwerke 7 Arbeitern, jedem 14 Drachmen 2 Obolen; Summa 110 Drachmen 2 Obolen.

§ 23. Desgleichen für Außenwerke. Anzahl der Arbeiter und Betrag der Löhne fehlen mit dem Reſte der Kolonne.

Zweite Tafel, zweite Kolonne.

§ 1. . . . . für die plaſtiſchen Modelle der Muſcheln in den Deckplatten (*παραδείγματα πλάττουσι τῶν χαλκῶν τῶν εἰς τὰ καλύμματα*) an den Neſeus aus Melitte 8 Drachmen (alſo ungefähr 5 Tagelöhne).

§. 2. Für das andere Modell, nämlich das Akanthusornament in den Deckplatten (*ἕτερον παράδειγμα πλάσαντι τὴν ἄκανθαν εἰς τὰ καλύμματα*), dem Agathanor 8 Drachmen.

§ 3. Geſamtausgabe für die Wachsmodellierer 16 Drachmen.

§ 7. Gehalt des Architekten Archilochus 36 Drachmen.

§ 8. Gehalt des Schreibers Pyrgion 30 Drachmen.

§ 9. Summe der Gehalte 66 Drachmen.

§ 10. Für die enkauſtiſche Verzierung des Kymation über dem Epiſtyl im Innern (*τῷ ἐντὸς*), jeder Fuß zu 5 Obolen, 113 Fuß im ganzen, 48 Drachmen als Zulage zu dem, was der Enkaut ſchon früher erhalten hatte (*μισθωτεῖ προσαπέδομεν πρὸς ᾧ πρότερον εἶχε*).

§ 11. Geſamtausgabe für den Enkauten (im Monate) 48 Drachmen.

§ 12. Monatsabſchluß. Ausgegeben 1239 Drachmen 1 Obol, aufgenommen von der Schatzmeiſterei der Göttin über 1300 Drachmen. (Die Inſchrift iſt hier verſtümmelt.)

§ 13. Für ein öffentliches Opfer (verſtümmelt) (*εἰς ἱερὰ μετὰ τῶν δήμ . .*).

§. 14. Für ein der Athene geweihtes Opfer am Monatsanfange 4 Drachmen und 3 Obolen.

§ 15. Ausgaben für 2 Papierrollen und für Abſchriften der Berechnung 2 Drachmen 4 Obolen.

§ 16. Vier Marmortafeln 4 Drachmen.

§ 17. 166 Blätter Gold zum Vergolden der Muſcheln, jedes Blatt 1 Drachme, 166 Drachmen.

§ 18. Zwei Talente Blei, um den Fries mit den Figuren zu befeſtigen (*εἰς πρόσθεσιν τῶν ζῳδίων*), 10 Drachmen.

§ 19. Zwei Blatt Gold für die beiden Augen der Säulen (*εἰς τὼ ὀφθαλμὼ τοῦ κίονος*) 2 Drachmen.

§ 20. Geſamtbetrag der Ausgaben für Ankäufe (*ὠνημάτων*) 189 Drachmen 1 Obole.

§ 21. Steinarbeiten. Kannelierung der Säulen gegen Oſten und zwar für die Säule jenſeits des Altars, der neben dem Altare der Dione ſteht (*τὸν παρὰ τὸν βωμὸν τὸν* (*πρὸς*) *τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*), 110 Drachmen.

§ 22. Für Außenwerke der Säule 110 Drachmen.

§ 23. Für dergleichen 110 Drachmen.

§ 24. Für dergleichen 60 Drachmen.

§ 25. Für die erste Säule abwärts von dem Altare der Dione (*πὸν πρῶτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*) 110 Drachmen.

§ 26. Gesamtbetrag der Steinarbeiten 500 Drachmen.

§ 27. Für die Ausführung der Muscheln und zwar für jede Muschel 14 Drachmen. Es werden 27 Muscheln und deren Verfertiger aufgezählt, andere fehlen, da die Inschrift hier abbricht.

Dritte Tafel, erste Kolonne.

§ 1. . . . . Für Außenwerke, an 9 Arbeiter, einigen 7 Drachmen 1 Obolum, anderen 3 Drachmen 1 Obolum, einem 7 Drachmen, zusammen 48 Drachmen.

§ 2. Für die (dritte) Säule abwärts von dem Altare der Dione (*τὸν (τρίτον) κίονα ἀπό τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*; das Wort *τρίτον* ist Konjektur des Herrn Rhizos) 6 Arbeitern, jedem 8 Drachmen 2 Obolen, macht 50 Drachmen.

Die zweite Kolonne des dritten Bruchstücks ist sehr verstümmelt, so daß sich aus dem Uebriggebliebenen nichts mehr mit Bestimmtheit herauslesen läßt. Doch scheint sie wieder einen Altar vorzuführen (vielleicht den der Dione), vermutlich mit Beziehung zu einer Ante, weil sonst zu den früher erwähnten sechs Säulen (2. Tafel 1. Kolonne § 14, § 19; 2. Tafel 2. Kolonne § 21, § 25; 3. Tafel § 1 und § 2) eine siebente hinzukommen würde. Die letzten lesbaren Worte sind nämlich *τὸν τοῦ*, welche diese, wenn auch nur schwach gegründete Vermutung zulassen.

Dies, wie Du siehst, für die Archäologie der Baukunst so wichtige Dokument ist nach Rhizos' Konjektur im dritten Jahre nach der ersten aufgesetzt worden, nämlich im vierten Jahre der 92. Olympiade.

Die Beziehung der älteren Inschrift, von welcher ich später noch ein paar Worte zu sagen habe, zu dem Erechtheum ist unzweifelhaft. — Was aber berechtigt Thiersch zu der Annahme, daß die unserige sich ebenfalls darauf beziehe und „daß sie für

die Werkführung des Erechtheums von gleicher Wichtigkeit sei, wie die ältere es für die Beschaffenheit desselben und für Kunde seiner einzelnen Teile ist"? Alles, was Thiersch zu der Begründung derselben anführt, ist folgendes: Das Vorkommen des Kekropion in derselben, die Säulenstellung gegen Morgen, die große Halle, „die auch hier als Prostasis mit Säulen auftritt", das Anlöten der Reliefe, „die auf Eleusischem Steine geschah, von dem auf der Burg allein das Erechtheum Spuren und Ueberreste zeigt", endlich der Umstand, daß der Bau ein jonischer war, „wie die häufige Erwähnung der Muscheln oder jonischen Eier und die der Säulenaugen, welches die inneren Punkte der jonischen Konvoluta sind, beweisen".

Allerdings kommen die beiden Worte *κεκρόπιον* und *κεκροπικα* und zwar in Verbindung mit einer Erdwinde (*τροχαλεία*) vor, und die Rubrik, in welcher dies geschieht, enthielt aller Wahrscheinlichkeit nach die Handlangerlöhne für Fortschaffung von Rüstzeugen (*λεκάνας ἀναφορήσασιν*). Denn obschon der Titel der Rubrik nicht mehr leserlich ist, so ergibt sich dies dennoch mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus dem Umstande, daß der Name eines Handlangers, Prepos aus Argyllae, hier wieder vorkommt, welcher vorher in einer früheren Rubrik für Fortschaffung der Rüstzeuge schon einmal genannt wird, und daß der Betrag der Löhne gleichfalls eine Drachme für den Mann beträgt. Ferner folgt diese Rubrik unmittelbar nach der Zimmermannsrechnung für Arbeiten an dem Hinterbau (*ὀπίσω*), und gleich nachher kommt eine Rubrik für das Abrüsten der Mauer, worauf die Bildwerke befindlich sind. Mit diesen Arbeiten scheinen also diejenigen des nicht mehr leserlichen Paragraphen in Verbindung zu stehen, und das *κεκρόπιον* ist wahrscheinlich der Ort, wo die Winde aufgestellt war, unfern des hinteren Teiles des Gebäudes. So denke ich mir die Sache; Herr Thiersch aber, der das Kekropium in das Innere des Erechtheums versetzt, folgert aus dieser für bewiesen angenommenen Voraussetzung, daß, weil

das Kekropium in unserer Inschrift vorkomme, diese notwendig von dem Erechtheum handeln müsse. Ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen, und aus dem Vorkommen des *κεκρόπιον* in unserer Inschrift meine eigenen Folgen ziehen, die von denen des Hofrat Thiersch sehr abweichen.

Der zweite Beweis der Beziehung unserer Inschrift zu dem Erechtheum liegt für Thiersch in dem Vorkommen einer östlichen Säulenhalle und einer Prostasis, die nach ihm notwendig die nördliche Vorhalle des Erechtheums sein muß. — Geht man die einzelnen Punkte der Inschrift der Reihe nach durch (wobei zu beobachten ist, daß die in der zweiten Tafel angeführten Arbeiten voranzusetzen sind, obschon ich in der gegebenen Aufzählung der Rubriken die Ordnung der Herausgeber der Inschrift befolgte), so findet man folgende örtliche Bezeichnungen:

1. Säulen gegen Osten, mit Orthostaten, drei (oder mehreren) Altären und Außenwerken.

2. Ein Inneres, welches ein Epistyl, also auch Säulenstellungen hatte (§ 10 der 2. Kol. der 2. Taf.).

3. Eine Prostasis, von welcher das Gerüste abgenommen wird (1. Taf. 1. Kol. § 2).

4. Nochmalige Anführung des Epistyls im Innern (§ 7).

5. Ein Vorderbau mit sechs Deckenöffnungen (*ὀπαῖα*) (Kol. 2 § 2 und § 3).

6. Ein Hinterbau mit sechs Deckenöffnungen (Kol. 2 § 4).

7. Das Kekropium mit den Hebewerkzeugen (§ 6).

8. Die Mauer mit den Bildwerken (§ 7).

Sind unter diesen Bezeichnungen von Oertlichkeiten wirklich ebensoviele Glieder des Baues zu verstehen oder kommen darunter verschiedene Benennungen für einen und denselben Teil vor? Diese Frage kommt erstens in Betracht wegen der örtlichen Bezeichnungen: Prostasis und Vorderbau. Ich halte beide Bezeichnungen als auf eine und dieselbe Oertlichkeit bezüglich, und zwar, daß die Prostasis nur einen Teil des Vorderbaues

bezeichne, nämlich die Säulenreihe desselben, an welchem die Gerüste abgetragen werden, ehe die Decke desselben Vorderbaues fertig ist (*ἰχριοῖπατα καθελοῦσιν τὰ ἀπὸ τῶν κιόνων τῶν ἐν προςάσει*).

Die Deckeneinteilung des Vorderbaues ist ganz gleich der Deckeneinteilung des Hinterbaues, beide haben 6 Deckenöffnungen (*ὀπαῖα*). Ist dieser Hinterbau nun derselbe Teil, zu dem die in der Inschrift angeführten Säulen gegen Osten gehören? Wäre dies der Fall, so bekämen wir ein anschauliches Bild des Grundplanes unseres Bauwerkes (*οἶκου*), und ein unterscheidendes Charakteristikon für dasselbe in dem Umstande, daß sein Eingang, seine Vorderfront nämlich, gegen Westen gekehrt sein mußte, da seine Hinterfront gegen Osten gekehrt war.

Die Folgerungen, die sich auf diese Hypothese bauen lassen, (ich gebe sie für nichts mehr aus als das) sind mannigfacher Art; doch sei fürerst nur daraus entnommen, daß ihr zufolge das Erechtheum hier nicht gemeint sein kann, da dasselbe unter den erhaltenen Monumenten der Akropolis ihr am wenigsten entspricht.

Thiersch führt nun das Anlöten der Reliefs, das auf Eleusinischem Steine geschah, als einen Beweis an, daß die Inschrift das Erechtheum betreffe. Sieht dies nicht einer argumentatio ex concessis (die er als höchst bequem bezeichnet, aber bei seinen Gegnern nicht dulden mag) so ähnlich wie etwas? Von Eleusinischem Stein weiß die Inschrift durchaus gar nichts, und von einem Anlöten des Reliefs an demselben ist in ihr ebensowenig die Rede, sondern nur vom Ankaufe von zwei Talenten Blei (ungefähr zwei Centner), zur Befestigung derselben. Diese Befestigung *πρόσθεσις* konnte aber auch so stattfinden, daß man Reliefplatten einsetzte und die eisernen oder bronzenen Klammern mit Blei vergoß. Nichts zwingt uns zu der Annahme, daß die einzelnen Figuren aus Marmor ausgeschnitten gewesen seien, und einzeln angesetzt wurden, wie am Friese des

Erechtheums. Man hat nämlich in dem Schutte des Erechtheums einige so ausgeschnittene Figuren gefunden, und hält sie mit Wahrscheinlichkeit für diejenigen, welche den aus Eleusinischem Steine (nicht wie der übrige Tempel aus Marmor) ausgeführten Fries desselben schmückten. Ich gestehe, daß ich mich ungern in diese decoupierende Ausführungsweise hineinfinde, da ich früher immer die Idee hatte, der Fries habe aus Metallplatten, die im ganzen an den Steingrund angesetzt worden, bestanden. — Dem sei wie ihm wolle, hier kann schwerlich derselbe Fries gemeint sein, wenn schon eine entfernte Aehnlichkeit der in dem Erechtheum gefundenen Bruchstücke mit den in der Inschrift vorgeführten Figuren und Gruppen stattfinden mag. Meine Gründe dagegen sind folgende: Fürs erste sind die vorgeführten Gruppen, denen die gefundenen Bruchstücke entsprechen sollen, sehr oft wiederkehrende Motive in der griechischen Skulptur und Malerei, die ich sogar an einem zweiten in seinen Skulpturteilen besser als das Erechtheum erhaltenen Monumente der Akropolis nachweisen will; ich meine den Parthenon. Daselbst finden in dem den Panathenäenzug darstellenden Friese ziemlich alle in unserer Inschrift vorgeführten Gruppen und Figuren ihre Analoga, z. B. der Speerträger, der Wagen mit den eingespannten zwei Pferden und dem Jünglinge, der Jüngling, der das Pferd führt, derjenige, der das Pferd am Zügel hält, der Mann, der sich auf den Stab stützt. Auch für das andere ließe sich Entsprechendes an dem Parthenonfriese wahrscheinlich nachweisen, — doch steht er nicht hinreichend gegenwärtig vor meinem Gedächtnis und ich behalte mir vor, darauf zurückzukommen*).

---

*) Herr Beulé fand zur Rechten der Propyläen, an die pelasgische Terrassenmauer, die sich dort befindet, gelehnt, eine verstümmelte, überlebensgroße Gruppe, welche gleichfalls vollkommen einer der in der Inschrift erwähnten Gruppen entspricht, nämlich eine Matrone, an welche sich ein junges Mädchen anschmiegt. Anmerk. d. Verf.

Die Aehnlichkeit der Skulpturen der Inschrift mit denen des Parthenon ist so schlagend, daß sie mich auf die Idee brachte, die Inschrift möchte auf nichts Geringeres als auf den Parthenon selbst Bezug haben. Mich bestärkte darin der Umstand, daß nach der Inschrift die Kosten des Baues aus dem Schatze der Göttin (Athene) bestritten wurden. Auch glaubte ich Aehnlichkeiten zwischen dem in der Inschrift vorgeführten Bauwerke und dem Parthenon in Beziehung auf die Disposition ihres Grundplanes zu erkennen. Ich kam bald davon zurück, behielt aber die Ueberzeugung bei, daß das in der Inschrift gemeinte Monument ebenfalls einen Panathenäenzug enthalten haben müsse, wovon uns einzelne Gruppen namhaft gemacht werden.

Zweitens spricht die Inschrift nur von einer einzigen Mauer mit Bildwerken, was gar nicht zu dem ringsum mit Friesverzierungen geschmückten Erechtheum passen will.

Drittens sind die Maße der in der Inschrift vorgeführten Bildwerke viel größer als die des Erechtheumsfrieses. Dieses zu beweisen, muß ich einen merkwürdigen Umstand berühren, der aus der Inschrift hervorgeht, und beweist, wie der demokratische Geist damals alle Verhältnisse durchdrungen hatte. Nach der Inschrift war der Lohn eines Handlangers nicht geringer als der des Zimmermanns; dieser stand in Beziehung auf Verdienst gleich mit dem Steinhauer, dem Maler, dem Architekten und seinem Schreiber. Das allgemeine durchschnittliche Tagelohn schwankt zwischen 5 Obolen und einer Drachme. Der Architekt erhält 1 Drachme per Tag, sein Schreiber bloß 5 Obolen; die Zimmerleute erhalten je nach ihrer Arbeit bald 1 Drachme, bald bloß 5 Obolen. Desgleichen die Handarbeiter ꝛc. Sollten die Bildhauer eine aristokratische Ausnahme gemacht und für ihre Arbeit unverhältnismäßigen Lohn genommen haben? Dieses mußte der Fall gewesen sein, wenn in der Inschrift wirklich die kleinen etwas über einen Fuß hohen Figuren des Erechtheumfrieses gemeint waren. Denn die einzelne Figur, sei

es Mann oder Pferd, und selbst der Wagen wird mit 60 Drachmen per Stück berechnet.

Auch Herrn Tétaz ist dieses aufgefallen, der aber darin einen Beweis erkennt, in wie hoher Achtung die freie Kunst bei den Athenern gestanden. Es bedarf eines solchen Beweises nicht erst für eine so allgemein erkannte Thatsache, auch wissen wir, daß diese Achtung sich ganz anders als in so materieller Bevorzugung bekundete. Wir wissen, daß sogar die Gesandten und höchsten Staatsbeamten der Republik nicht mehr als 5 Obolen und in außerordentlichen Fällen höchstens bis zu 2 Drachmen täglicher Auslösung erhielten. Somit nehme ich mit einigem Rechte der Wahrscheinlichkeit an, daß auch der Künstler in dieser Beziehung nichts oder wenig vor den andern voraus hatte, sondern seine tägliche Auslösung oder einen nach ihr berechneten Lohn seiner Arbeit im ganzen erhielt. Sollte Verdienst oder Talent durch glänzenden Lohn ausgezeichnet werden, so geschah dieses auf Volksbeschluß aus öffentlicher Kasse auf dem Wege der Gratifikation. Dergleichen gehörte nicht in die laufende Baurechnung, welche die den Künstlern, wie allen andern Beteiligten, nach allgemein gültiger Norm verabfolgten Diäten allein aufzuzählen hatte. Vorausgesetzt nun, der Bildhauer sei mit dem höchsten Staatsbeamten gleich gestellt gewesen und habe sich täglich auf 2 Drachmen gestanden, so käme für jede Figur eine Arbeit von 15 Tagen. Ich vermute aber, daß sie ungefähr auf einen Monat Arbeit erforderte und daß sie nicht viel kleiner war als die Figuren des Frieses an dem Parthenon sind. —

Von Eleusinischem Steine ist, wie schon erwähnt, in unserer Inschrift durchaus nicht die geringste Andeutung enthalten, sondern Thiersch fügt dieses nur so hinzu, um seinen an Beweises Statt auftretenden Vermutungen mehr Autorität zu geben.

Ich komme nun auf den letzten Umstand, den Thiersch als Beweis erkennt, daß kein anderes Monument als das Erech-

theum in der Inschrift gemeint sein könne, „daß nämlich der Bau ein jonischer war, wie die häufige Erwähnung der Muscheln oder jonischen Eier und die der Säulenaugen beweisen.“ Es ist aber von gar keinen Eiern, wenigstens von keinen plastisch ausgeführten jonischen oder nichtjonischen Eiern, in der ganzen Inschrift etwas zu finden. Was Thiersch dafür hält, und merkwürdigerweise alle Ausleger der älteren Inschrift mit ihm, sind nicht die sogenannten Eier des Kymation, die an jonischen Bauwerken oft plastisch ausgeführt vorkommen, aber nicht minder an den dorischen, obschon seltener in plastischer als in gemalter Ausführung, sondern die Rosen in der Mitte der Deckplatten (*καλύμματα*), die in älteren Bauwerken gemalt, dann in Bronze eingesetzt und in späteren Zeiten in Stein ausgeführt wurden. Die Verzierungen des Kassettendeckels bestanden in abwechselnden Formen; in unserem Bauwerke (nämlich dem in der Inschrift gemeinten) sind deren zwei, für welche zwei Wachsmodelle gemacht wurden. Sie heißen Muscheln und Akanthus. Spuren von dem früheren Befund solcher Rosetten in den Tiefen der Kassetten des Erechtheums sind noch deutlich wahrzunehmen. Die Mitte hat ein tiefes Loch für die Aufnahme des Bolzens, mit dem das (erzerne) Ornament befestigt war; ringsherum, so breit wie das Ornament war, ist im Kreise der Boden der Kassette ungeglättet. Es ist nicht anzunehmen, daß ein einziges Ei, von den tausenden, die an einem und demselben jonischen Monumente vorkommen, mit 14 Drachmen bezahlt worden sei. Dies ist der Lohn von wenigstens ebensovielen Tagen! Auch beweist die geringe Anzahl der namhaft gemachten Verzierungsstücke, die diesen Namen hatten, daß die Eier auf dem Kymation nicht gemeint sein können, die, wie gesagt, an dem kleinsten Monumente jonischen Stiles sich viele hunderte von Malen wiederholen.

Ist nun ein Bau, in welchem plastisch ausgeführte Eierstäbe (nach Thiersch), oder plastisch ausgeführte Rosetten in den Kas-

setten der Decke (nach meiner Annahme) und jonische Säulen vorkommen, deshalb notwendig ein durchweg ionischer, wie Thiersch vorgibt? (Beiläufig gesagt, ist in der Inschrift nur von einer einzigen jonischen Säule mit ihren beiden Augen die Rede.) Dann müßten wir den Parthenon auch dafür erklären, denn er hat plastisch ausgeführte Eierstäbe und hatte einst jonische Säulen im Innern. Desgleichen die Propyläen, denn die jonischen Säulen stehen noch heutigen Tages aufrecht (wenn auch in verstümmeltem Zustande), welche das Epistyl der inneren Halle trugen, auf welchen aller Wahrscheinlichkeit nach eine mit „Muscheln" und „Akanthen" gezierte Decke ruhte. Die Inschrift kann nach eben den Gründen, die Thiersch dafür anführt, daß sie einzig nur das Erechtheum betreffen könne, viel leichter jedem der eben genannten zwei attisch-dorischen Monumente angepaßt werden. In der That betrifft sie eines derselben, die Propyläen nämlich, über deren einstigen Bestand sie wichtigen Aufschluß gibt. Dies hoffe ich in meiner nächsten Mitteilung wenigstens wahrscheinlich zu machen. Doch vorher noch einiges über die Deutungen, welche Thiersch aus ihr entnimmt.

Vierter Brief.

Noch erhielt ich Deine Antwort auf meine erste Sendung nicht. Darf ich fortfahren? Mich kümmert es, meinem alten Papa Thiersch, meinem ehemaligen Capitano würdigen Angedenkens, vor dessen klassischem Wissen ich mich beuge, in einigen die Archäologie der Baukunst betreffenden Punkten entgegenzutreten. Doch werden sie bald besprochen sein.

Thiersch bemüht sich, seine Inschrift dem Erechtheum so gut wie es gehen will anzupassen, unterläßt es aber glücklicherweise, wesentliche Folgerungen für seine Wiederherstellung dieses Ge-

bäudes aus ihr zu entnehmen. Die Schlüsse, die er über den Bestand des Baues, von dem er handelt, zu der Zeit der vermeintlichen Rechnungsablegung über denselben aus letzterer entnimmt, sind ohne weitere Wichtigkeit, gleichgültig ob sie gegründet sind oder nicht. Dagegen bietet ihm die Inschrift Gelegenheit zu manchen interessanten Glossen über das Bauverwaltungswesen im allgemeinen.

Auffallend ist ihm die Erscheinung des Zimmermanns in einem Gebäude, das nach der gewöhnlichen Annahme ganz von Stein war, und da die daran schließenden Lohnbezüge unter der Benennung *Κεφάλαιον τεκτονικοῦ* summiert werden, so sind sie ihm sämtlich als für Holzarbeiten empfangen zu betrachten. Mir aber durchaus nicht, sondern ich bin fest überzeugt, daß alle Konstruktionsteile, die in der Rubrik der Zimmerlöhne namhaft gemacht sind, die *σελίδες*, die *καμπύλη σέλις*, die *καλύμματα* ꝛc. nicht hölzern, sondern von Stein waren; aber wie noch heutigestages beim Versetzen der schweren oder hoch zu hebenden Werkstücke der Zimmermann mit seinen Maschinen und Gerüsten die wesentlichste Rolle spielt, ebenso that er es schon damals. Thiersch braucht also von der gewöhnlichen Annahme, daß die Decke des Tempels der Athene Polias ganz von Stein war, wegen dieser Inschrift, sie mag zu ihm Bezug haben oder nicht, gleichviel, nicht abzugehen, wenn es ihm sonst ansteht, dabei zu verharren. Auch die Säger (*πρίσαι*) waren nicht Holzsäger, sondern Steinsäger, welche die dünnen Decktafeln (*καλύμματα*), die aus Marmor waren, sägen mußten, da sich letztere so bequemer und besser ausführen ließen, als durch den Steinhauer (*λιθοῦργος*). Daß die hier angeführten Teile von Stein und zwar von weißem Marmor waren, erhellt schon daraus, daß sie enkaustisch bemalt wurden, welches vor der Erfindung der Methode, geschmolzene Wachsfarben mit dem Pinsel aufzutragen, die erst später aufkam, auf Holz nicht ausführbar war.

Was die ὀπαῖα sind, glaube ich bestimmt genug sagen zu können: es sind die Zwischenräume in der Decke von einem Balken zum andern, die länglichen Vierecke, die von den Balken an ihren langen Seiten und von den Riegeln oder Verbandstücken an ihren schmalen Seiten begrenzt sind. Jene Balken heißen in unserer Inschrift σελίδες und sind meiner Vermutung nach dieselben Werkstücke, welche in der älteren Inschrift σφηκίσκοι heißen, weil sie an den beiden Enden, gleich Wespen, Einschnitte hatten, wo hinein die Riegel (griechisch ἰμάντες) geschoben wurden.

Um jedes ὀπαῖον ging nach der Inschrift ein κυμάτιον, dessen Anheftung 2 Tage in Anspruch nahm (2 Drachmen Tagelohn dafür); es muß also eine große Oeffnung in der Decke gewesen sein, und an die kleinen Rosettenlöcher, welche durch die καλύμματα geschlossen wurden (φατνώματα) ist also dabei nicht zu denken. Wie die καλύμματα zu den letzteren, so stehen die στρωτῆρες, die großen durchbrochenen Deckentafeln, zu den ὀπαίοις. Uebrigens werden nicht 6, sondern ausdrücklich 12 Opäen in der Inschrift genannt, nicht mehr und nicht weniger. Dies nachzuweisen ist mir einigermaßen wichtig. — Die Stelle ist in der zweiten Kolonne der ersten Tafel. Zuerst werden καλύμματα im Vorderbau erwähnt, deren Befestigung nicht nach Stücken, sondern wahrscheinlich nach Deckenfeldern bezahlt wurde. Doch ist das Wort (ὀπαῖον), worauf es ankommt, nicht mehr erkenntlich. In dieser Rubrik werden vier solcher Deckeneinteilungen genannt. Dann kommt eine andere Rubrik für das Anheften des Kymatium um 6 Opäen des Vorderbaues. Die obigen 4 Opäen, da sie in Beziehung auf die Deckplatten angeführt sind, dürfen nicht zu den 6 darauf folgenden Opäen des Vorbaues zugerechnet werden, da dieser bloß in Beziehung auf das Kymatium Erwähnung geschieht. Die erstgenannten 4 Opäen sind in der Zahl der später genannten 6 Opäen enthalten. Wir haben also bestimmt 6 Opäen für den Vorderbau. Hierauf folgt

eine neue Rubrik über 6 andere Opäen für den Hinterbau; damit schließt das Hauptteil der Rechnung und es ist in der ganzen Inschrift weiter keine Rede von den Opäen.

Was der Ausdruck *καμπύλη σέλις*, gebogener Balken, bedeute, kann ich nicht herausfinden; vielleicht war er mehr erschwert, als die anderen, die mit ihm genannt werden, war er ein Unterzug und (vermutlich mehr aus optischen als aus statischen Gründen) ein wenig nach oben gebogen.

Ueber die Außenwerke der Säulen gegen Osten (nach meiner Mutmaßung der Säulen des Hinterbaues), welche einen so wesentlichen Posten in der Kostenberechnung ausmachen, ich meine über den Ausdruck *τὰ ἐχόμενα ἑξῆς* in Verbindung mit der jedesmaligen vorher angeführten Säule, habe ich mir vergeblich den Kopf zerbrochen. Die noch erhaltenen Posten für diese Außenwerke belaufen sich auf nicht weniger denn 1143 Drachmen, welche wenigstens ebensovielen Arbeitstagen entsprechen. Was ist damit gemeint? Ist es die Glättung und Färbung der Säulen selbst, oder sind es Gitter und Scheidungen zwischen und hinter den Säulen? Ich kann es nicht sagen.

Die zweifelhafte Erwähnung eines Altars des Thyechus in unserer Inschrift (zweite Tafel, erste Kolonne § 19) neben einer Ante, oder einem Piedestal (*ὀρθόστασις*) ist für Thiersch ein neuer Beleg dafür, daß das Erechtheum gemeint ist, woselbst nach der älteren Inschrift ein Altar des Thyechus in oder vor dem nördlichen Portikus stand. Hier aber befindet er sich an der östlichen Vorhalle, wie der Zusammenhang annehmen läßt; und kann ein solcher Altar nicht an verschiedenen Monumenten vorgekommen sein? Es ist nach Thiersch ein Altar für Trankopfer, dem höchsten Zeus gewidmet.

Außer diesem werden noch drei andere Altäre vor der östlichen Seite des Baues genannt. Der Altar der Dione und in einer Reihe mit ihm zwei andere, welche vielleicht den vorhergenannten Altar des Thyechus in sich einschließen. Sie dienen

in der Inschrift zur näheren Bezeichnung der einzelnen Säulen der östlichen Halle, je nachdem diese nämlich dem einen oder dem anderen von diesen Altären näher stehen. Diese Altäre nun, und namentlich der der Dione, machen Thiersch viel zu schaffen. Es wird ihm schwer, einen Zusammenhang der Dione mit dem Erechtheus und der Athene aufzufinden, so daß vor dem Tempel der genannten Göttin einen Altar der Dione anzunehmen sich rechtfertige. Er beweist in einer langen Exkursion, daß die Atlantide dieses Namens und nicht die Okeanide, die Mutter der Aphrodite, gemeint sein könne. Uebrigens ist von einem solchen Altare vor dem Eingange in den Tempel der Athene Polias sonst durchaus keine Kunde zu uns gekommen.

Wohl aber wissen wir, daß im Eingange der Akropolis, unfern der Propyläen, eine Statue der Aphrodite von dem Bildhauer Kalamos stand. Diese Göttin war die Tochter der Dione und wurde oft mit ihr verwechselt. Beides waren verschiedene Inkarnationen desselben Numen. Ist etwa diese Statue, oder der zu ihr gehörige Altar in unserer Inschrift gemeint? Diese Mutmaßung wäre abenteuerlich, würde sie nicht unterstützt durch den Umstand, daß alle Punkte der Inschrift sich ohne alle gewaltsamen oder künstlichen Mittel mit dem Gebäude in Beziehung setzen lassen, neben welchem das geweihte Bildnis der Aphrodite stand, mit den Propyläen nämlich.

Ich muß den strengen Beweis hierfür schuldig bleiben und mich damit begnügen, anzuführen, was zur Unterstützung dieser meiner Vermutung dienen kann, die, wenn sie sich zur Gewißheit erhöbe, nicht ohne kunstgeschichtliches Interesse wäre.

Zuerst ist anzuführen, daß die besagte Inschrift nicht neben dem Erechtheum oder neben irgend einem anderen Tempel der Akropolis, sondern in dem untersten Schutte der Pinakothek zur Seite der Propyläen im Jahre 1836 gefunden wurde.

Dann werden in der Inschrift zwei Posten über enkaustische Malerei aufgeführt. Der eine in der ersten Kolonne der ersten

Tafel beläuft sich auf 30 Drachmen und der laufende Fuß wurde mit 5 Obolen bezahlt; daher wurden die 30 Drachmen für 40 laufende Fuß des gemalten Kymation über dem Epistyl ausgegeben; der zweite Posten in der zweiten Kolonne der zweiten Tafel führt 113 laufende Fuß desselben Kymation über dem Epistyl des Innern auf. Dies zusammenaddiert macht 138 laufende Fuß. Ferner ergibt sich aus den Hofferschen Zeichnungen, daß über der doppelten Reihe von je 3 jonischen Säulen in dem Innern der Propyläen zwei Epistyle lagen, deren totaler Umfang, nach Länge und Breite gemessen, 40 Meter beträgt (die Länge jedes Epistyls ist nämlich 9 Meter, seine Breite circa 1 Meter). Dividiert man 40 durch 138, so gibt dies 0,29. Diese Zahl müßte das Verhältnis des attischen Fußes zum Meter ausdrücken, wenn das Epistyl der Inschrift und das Epistyl der Propyläen eins wären. Der attische Fuß wäre dann nahezu dem bayrischen Fuße gleich.

Dieses Resultat, das, wenn mir recht ist, mit der üblichen Annahme des Verhältnisses des attischen Fußes zu dem neuen Metermaße übereinstimmt, kann freilich bloß zufällig sein, aber dann muß man gestehen, daß ich mit meinem Versuche, die Inschrift mit den Propyläen in Konkordanz zu bringen, mehr vom Glücke begünstigt bin als Thiersch, der sich vergebliche Mühe gibt herauszufinden, worauf die Inschrift mit den Epistylien in dem Inneren des Erechtheums hindeute.

Die Mauer, von der die Rede ist, in welche die Reliefs eingesetzt wurden, paßt gut auf die Mauer der Propyläen mit den 5 Thoren. Diese Mauer ist das eigentliche Wesen des Baues, das Motiv, der Kern desselben; daher die Mauer *κατ' ἐξοχήν*. Sie durch Reichtum hervorzuheben lag in der Aufgabe des Künstlers. Ja, es konnte nach der Anlage des Balkenwerks nur an dieser Stelle ein fortgehender Fries Platz finden. Und kein anderes Sujet war dazu geeigneter, als eben der Panathenäenzug und dem Sagenkreise der Pallas entnommene Gegenstände. Also

dasſelbe, was ſich auf dem Parthenon und dem Tempel der Poliouchos fand. Ferner die 4 Altäre oder Piedeſtale, die den 4 Pfeilern zwiſchen den Thüren und den von Pauſanias angeführten 4 Bildwerken gleich wohl entſprechen. Um kurz zu ſein, läßt ſich behaupten, daß nichts in der Inſchrift enthalten ſei, was der gezwungenen Auslegung bedürfe, um den Propyläen zugeeignet zu werden. Es bedarf durchaus keiner Unterſtützung dazu, um beides miteinander in Konkordanz zu ſetzen.

Der bedeutendſte Zweifel für mich, ob die Inſchrift wirklich von den Propyläen handle, war der in ihr öfter erwähnte Umſtand, daß der Bau aus dem Schatze der Göttin, d. i. doch wohl der Athene, beſtritten worden ſei. Ich bin nicht beleſen genug, um aus den Alten beweiſen zu können, daß dieſer Bau, der beiläufig geſagt in der Inſchrift niemals als Tempel, ſondern als Bauwerk oder Haus (οἶκος) auftritt, wirklich vom Schatzamte der Göttin ausgeführt wurde; aber ich zweifle nicht, daß ſich Belege dazu finden werden, da die Propyläen ſo gut wie das ganze Plateau der Akropolis mit den dasſelbe umſchließenden Mauern zum Heiligtum der Athene gehörten und es daher ganz in der Ordnung erſcheint, daß ihr Bau von dem Schatzamt der Göttin (παρὰ ταμιῶν τῆς θεοῦ) beſtritten wurde.

Iſt die Inſchrift wirklich das, wofür ich ſie halte, ſo gibt ſie uns neuen Aufſchluß über die Anlage der Balken des Plafonds der Propyläen, welche dann weſentlich von der von Stuart für die Propyläen von Eleuſis angenommenen Anordnung abweichen würde.

Die Inſchrift, in meinem Sinne aufgefaßt, wirft endlich auch ein neues Licht auf die ältere Inſchrift, die in ihren weſentlichſten Punkten gerade am meiſten zweifelhaft läßt, trotzdem daß Männer wie Choubler, Schneider, Wilkins, Walpole, O. Müller, Hirt, Böckh und Thierſch ſie mit ihrem Geiſte und ihrer Gelehrſamkeit beleuchten. Ich übergehe die Einzelheiten, z. B. den mißverſtandenen Ausdruck κάλχαι, den alle Erklärer auf die Eier des Kymatium beziehen (obgleich gerade an dem Erechtheum

ſich ſo deutliche Spuren der einſtigen bronzenen Verzierungen in den Höhlen der Kaſſetten erhielten, auf die ſie nur bezogen werden können), ſondern will von den Ortsbezeichnungen ſprechen, welche in der Inſchrift vorkommen. Die einzelnen Teile des Bauwerkes werden uns nämlich von der Inſpektionsbehörde, deren Protokoll uns in der Inſchrift erhalten iſt, teils nach beſtimmten, damals allgemein bekannten Oertlichkeiten, in deren Nähe ſie waren, teils nach der Himmelsgegend vorgeführt. Es ſind folgende:

1. Teile des Baues *πρὸς τοῦ κεκροπίου* und *πρὸς τῷ κεπροπίῳ*.

2. Teile des Baues *πρὸς τοῦ θυρώματος*.

3. Teile des Baues *πρὸς ἕω*.

4. Teile *πρὸς τοῦ πανδροσεῖου*.

5. Teile im Innern *τοῦ ἔντος*.

Von dieſen Bezeichnungen ſind zwei an ſich klar und erlauben keinen Zweifel darüber, worauf an dem Baue durch ſie hingedeutet ſei, das iſt die dritte und fünfte. Bei der zweiten walten ſchon Zweifel ob, denn es gab zwei *θυρώματα*, d. h. Hauptthore an dem Baue, eines im Oſten, eines unter der Vorhalle gegen Norden. Doch mag die Annahme, daß der nördliche Eingang gemeint ſei, die richtige ſein. Es hat dieſes übrigens keinen Einfluß auf das, was ich darlegen will, ſo wenig wie eine ſechste Ortsbezeichnung, die ich ausließ, wo die Lage einer Mauer im Innern des Gebäudes durch die Nähe der alten Statue (der Athene) beſtimmt wird. Dieſes bezieht ſich einzig auf die erſte und auf die vierte Ortsbezeichnung. Thierſch, mit den meiſten Auslegern der Inſchrift, hat das *κεκρόπιον* und das *πανδροσεῖον* in das Innere des Gebäudekompleres verlegt, deſſen wohlerhaltene Ueberreſte wir noch bewundern, und iſt von dieſer Vorausſetzung bei ſeinen Reſtaurationsverſuchen ausgegangen. Durch ſie, und durch das mißliche Bemühen, die Grundform des Gebäudes und alle ſeine einzelnen Teile daraus

herzuleiten und nachzuweisen, daß es an die Stelle der alten Königsburg des Erechtheus getreten und gleichsam aus ihm hervorgegangen sei, ist Thiersch zu unhaltbaren Hypothesen geführt worden, die sich einander zum Teil widersprechen, so daß er mehreremals seine eigenen Behauptungen während der Untersuchung selbst wieder zurückzunehmen und mit anderen, nicht weniger gewagten, umzutauschen sich genötigt sieht.

Auch die Architekten, welche seit den neuesten Ausgrabungen Restaurationen des Tempels herausgaben, außer Böttticher, gehen von derselben Voraussetzung aus und stimmen mit Thiersch in dem Punkte überein, daß das Pandroseion mit allem Zubehör, worunter der heilige Oelbaum mit dem daneben oder darunter befindlichen Altare des Zeus Herkeios, in das Innere des jetzt noch stehenden Gebäudekomplexes zu versetzen sei. Sie stützen sich dabei besonders auf eine Stelle Herodots, der sagt, daß der νηός des Erechtheus den Oelbaum und den Salzbrunnen enthalte, während zwei andere Autoren sagen, daß der Oelbaum in dem Pandroseion sei. Herodot erwähnt übrigens nachher, daß diejenigen, welche das „Heiligtum" hinaufgegangen seien, den (von den Persern mit dem Tempel verbrannten) Oelbaum wieder grünend vorgefunden hätten. Zuerst braucht er das Wort νηός und nachher das Wort ἱρόν, welches nicht den Tempel, sondern den heiligen Bezirk eines Tempels mit Einschluß des letzteren bezeichnet.

Wenn wir dieses ἱρόν mit dem Pandroseion als eins, und die frühere Bezeichnungsweise des Herodot als uneigentlich annehmen, indem er partem pro toto setzte, so läßt sich Uebereinstimmung in die Aussagen der erwähnten Autoren hineinbringen, ohne daß man genötigt ist, den Oelbaum in das Innere des Tempels zu versetzen, woselbst er wohl bei dem Brande gänzlich zerstört worden wäre.

So geschickt übrigens in den Zeichnungen der Herren Tétaz und Hansen die Möglichkeit dargestellt sein mag, daß der Oel-

baum in dem Inneren des Tempels fortbeſtehen könne, ſo wenig will doch die kleinliche Hofanlage, die ſie ihm zu lieb in den Tempel hineindichteten, dem architektoniſchen Gefühle einleuchten, und auch der Kunſtgärtner wird, glaube ich, Einwendungen dagegen zu machen haben.

Ich werde bei einer anderen Gelegenheit zeigen, daß die Hypäthralform ſelten oder niemals bei älteren echt joniſchen, ſondern nur bei doriſchen, attiſch-doriſchen und korinthiſchen Tempeln vorkam, trotzdem daß Böttticher ungefähr das Gegenteil davon behauptet; ſchon deshalb glaube ich nicht daran, daß ſolch ein Hof in unſerem Gebäude, das in allen ſeinen Teilen nach joniſchen Principien durchgeführt iſt, jemals exiſtiert habe.

Aber nicht nur das Pandroſium, ſondern auch das Kekropium wird in das Innere des Baues verlegt, woſelbſt es nach einigen unter der Karyatidenhalle, nach anderen hinter der Mauer mit den Halbſäulen oder in irgend einem fingierten Kellerraum Unterkommen findet.

Die erſte Inſchrift erwähnt, daß gewiſſe Teile des Baues teils vor, teils in der Nähe des Kekropiums lagen, und zwei Autoren, die Thierſch zur Bekräftigung der Annahme, daß das Kekropium ſich innerhalb des Tempels befand, citiert (Clemens Alexandrinus Cohort. ad Gentes p. 29 und Theodoretus Therap. c. 8), ſagen nichts weiter aus, als daß das Grabmal des Kekrops auf der Akropolis war, in der Nähe der Athena Poliouchos. — Merke wohl den Unterſchied zwiſchen dem Grabmal des Kekrops (*Κέκροπος τάφος*) und dem Kekropium (*κεκρόπιον*).

Beides ſind oft ganz verſchiedene Dinge, ſo gut wie der Tempel des Erechtheus und das Erechtheum verſchieden ſind, ſo gut wie der Tempel der Pandroſos (*πανδρόσου ναὸς*) und das Pandroſeion nicht dasſelbe ſind. Der Tempel, oder vielmehr das Sanktuarium des Erechtheus und der Tempel der Pandroſos ſind ganz getrennte Dinge, die Pauſanias daher auch in ſeiner Beſchreibung vollſtändig voneinander ſcheidet, indem er zwiſchen

ihre Erwähnung die des Tempels der Athene hineinschiebt. Aber das Erechtheum und das Pandrosium sind verschiedene Bezeichnungen für denselben Ort, nämlich für den geweiheten Bezirk, innerhalb dessen die beiden Tempel oder Sanktuarien der Pandrosos und des Erechtheus standen, und welcher auch den geweiheten Oelbaum enthielt. Je nachdem dieses, den beiden verschwisterten Potenzen gemeinschaftlich geweiheten, Bezirkes auf der Akropolis mit Beziehung auf die eine oder die andere dieser Gottheiten Erwähnung geschieht, wählt man den einen oder den anderen Ausdruck, und nennt den Bezirk das Erechtheum oder das Pandrosium.

Dieser Bezirk, zu dem auch in gewissem Sinne der Tempel der Poliouchos zu rechnen war, obgleich dieser seinen eigenen Eingang hatte, stand auf dem Teile der Akropolis, „der früher Polis genannt wurde", nämlich auf der niedrigsten Terrasse des Plateaus, welches später die Akropolis hieß. Dieser Polis steht die zweite höhere Terrasse der Burg als Gegensatz gegenüber, auf welche die Sage die Wohnung des Kekrops verlegte, der der mythische Repräsentant eines fremden Stammes ist, welcher die Ureinwohner des Landes unterjochte und einen neuen Kultus einführte. Wie noch zu meiner Zeit, im Jahre 1831, die Türken die Akropolis von Athen behaupteten, während die griechische Bevölkerung die Stadt bewohnte, ebenso denke man sich die höchste Terrasse der Akropolis im Besitze des erobernden Stammes, während das, was damals die Stadt war, nämlich die niedere Terrasse der jetzigen Burg, von den pelasgischen Autochthonen bewohnt wurde, die dort ihre uralte Göttin Pallas verehrten. Später nun schmolzen die beiden Kulturelemente, das pelasgische und das fremde in eins zusammen, und die vereinten Potenzen fanden in dem Erechtheus, dem Sohne des Poseidon und der Erde, von der Pallas adoptiert, ihren Ausdruck. Derselbe Gedanke sprach sich symbolisch aus in der Oertlichkeit der der neuen Dynastie und seiner Schutzgottheit und Ahnfrau, der nun-

mehrigen Pallas Athene, geweiheten Stätte, die den Uebergang und die Verknüpfung der beiden Terraſſen bildet, deren jede für ſich gerechnet eines der beiden alten Kulturelemente, die ineinander aufgegangen waren, in örtlicher Symbolik darſtellte. Dieſer Gedanke wurde in allen ſpäteren Umgeſtaltungen des Heiligtumes, das den Bundesherd der attiſchen Demen enthielt, gepflegt und ausgebildet. Was aber war der Name für jenen höheren Teil der Burg, zu dem jener niedere Teil als Polis, mit dem Heiligtume der Athene Polias, den Gegenſatz bildete? Dies war das *κεκρόπιον ἄϛυ* oder die kekropiſche Burg, auf welcher ſpäter der Tempel der jungfräulichen Athene erbaut ward, der Ausdruck des letzten und höchſten Entwickelungsmomentes der attiſchen Bürgergemeinſchaft. Der Bezirk des Kekropion erſtreckte ſich, unmittelbar hinter den Propyläen rechts von der Panathenäenſtraße beginnend, bis über den Poliastempel hinaus bis nahe an den öſtlichen Rand des Plateaus. So erklärt es ſich, daß das Kekropium in beiden Inſchriften auftritt, obſchon ſie ſich auf ganz verſchiedene, weit voneinander entfernte Gebäude beziehen. Gegen Norden, unmittelbar vor der weſtlichen Seite des Tempels der Minerva Polias, war eine dritte Abſtufung des Terrains, und dieſes tiefgelegene Plateau, welches übrigens mit zur Polis gehörte, war das Pandroſion oder Erechtheum, auf welchem ſich die Tabernakel (*οἰκήματα*) des Erechtheus und der Pandroſos befanden. Das erſtere, das dem Erechtheus geweihete *οἴκημα*, bildete die Hinterhalle, das Opiſtodom des Tempels der Athena Polias, und hatte mit dem Tabernakel der Pandroſus, das nicht mehr exiſtiert, ſeinen Zugang von der niederen Terraſſe aus. Durch die nördliche Vorhalle trat Pauſanias zuerſt in den Tempel des Erechtheus. Hier fand er in einer Krypte (*ἐν φρέατι*) den Salzbrunnen, und an der inneren Mauer, die das Opiſtodom von der Cella der Athene Polias trennte, den Fenſtern der weſtlichen Façade gegenüber, die Gemälde und darunter die Altäre des Poſeidon

Erechtheus, des Heroen Butes und des Hephäſtus. Die Spuren der Krypte mit der Salzquelle, ſowie die der Mauer, die das Opiſtodom von der Cella des Tempels trennte, ſind noch deutlich ſichtbar. Dagegen iſt die zweite Mauer, welche angeblich das Innere des Gebäudes noch einmal in zwei Hälften geteilt haben ſoll, eine Fiktion, wie ich in der nächſten Mitteilung zu zeigen gedenke.

Fünfter Brief.

Es iſt merkwürdig, wie die deutſchen Künſtler und Gelehrten mit dem armen Vitruv umſpringen, als wenn kein gutes Haar an ihm wäre, der doch zuerſt den Genius jener großen Baukünſtler befruchtete, die nach dem Wiederaufleben der Künſte den Geiſt der Antike in großartigerer und beſonders in produktiverer Weiſe gefaßt haben, als wir es mit allen unſeren Publikationen und Abhandlungen bis jetzt vermochten. Böttticher findet ſeine Kunſtanſchauungen geradezu „lächerlich“, und bedient ſich dieſes Ausdruckes bei Erwähnung einer Stelle jenes Autors, die ich als den eigentlichen Schlüſſel zum richtigen Verſtändnis des griechiſchen Tempels betrachte, und welche mir zum Texte einer beſonderen ausführlichen Mitteilung über den griechiſchen Tempelbau dienen ſoll.

Auch Thierſch geht ſehr ungeniert mit dem armen Vitruv um, wovon als erſte Probe dienen mag, daß er ſeine bekannte Meldung vom Tempel der Polioúchos, als gar nicht auf ihn paſſend, unberückſichigt läßt. Vitruv führt in dem vierten Buche Kap. 7 Beiſpiele von Tempeln mit Säulen rechts und links an den Seiten des Vorſchiffes auf (columnis adjectis dextra et sinistra ad humeros pronai) und unter dieſen einen Tempel zu Athen in der Burg der Minerva. Allerdings paßt dies nicht auf Thierſchs Wiederherſtellung, aber es ſtimmt vollſtändig überein mit meiner Vorſtellung von unſerem Tempel, den Vitruv durchaus gemeint

haben muß, da ſonſt kein Tempel mit Flügeln auf der Akropolis ſtand. Vielleicht hätte Vitruv ſtatt des Ausdruckes pronai beſſer postici gebrauchen konnen, aber auch nur vielleicht, da nicht gewiß iſt, ob der gewöhnliche Eingang in dieſen Tempel nicht vom Pandroſium aus durch die nördliche Stoa und das mit den Gemälden geſchmückte Vor- und Hintergemach, woſelbſt die Altare ſtanden, ſtattfand. Wenigſtens hat Pauſanias dieſen Eingang gewahlt.

Bevor ich dir nun meine Anſichten über die Dispoſition des Baues vollſtandig mitteile, muß ich nochmals auf die zweite Quermauer zurückkommen, wovon Stuart unverkennbare Spuren geſehen haben will. Als wir im Jahre 1831 uns anſchickten, das oftgenannte Monument genau zu prüfen, nahmen wir die Stuartſchen Riſſe zur Baſis unſerer Arbeiten, und trugen in dieſelben die von uns gefundenen Maße. Aber bei dem von Stuart angegebenen Anſatze einer Quermauer mitten durch das Schiff des Tempels ſahen wir uns nach langem vergeblichen Suchen nach irgend einer Spur ihres einſtigen Vorhandenſeins genötigt, auf dem Plane zu bemerken, daß Stuart ſich geirrt haben muſſe. Damals waren die Mauern der Cella an beiden Seiten bis auf die unterſte Schicht über der Stufeneinfaſſung niedergeriſſen, ſo daß gerade da, wo die hypothetiſche Mauer geweſen ſein ſoll, uber dem damaligen Boden von dem urſprünglichen Baue nichts mehr hervorragte. (Die nördliche Mauer war übrigens ſchon zu Stuarts Zeiten zerſtört, wie die ſeinen Riſſen beigegebene perſpektiviſche Zeichnung beweiſt.) Wir begnügten uns aber nicht damit, die Spuren der Mauer bloß an dem aufzuſuchen, was uber dem Boden ſichtbar war, wir gruben nach, und ich namentlich, der ich mich am meiſten von uns dreien, die wir damals zuſammen waren, für dieſe Frage und für den einſtmaligen Zuſammenhang des rätſelhaften Baues intereſſierte, arbeitete mich an der betreffenden Stelle bis auf die Marmortäfelung des Tempels durch, und ſtieß dabei auf eine grüne Marmorſäule. Ich

konstatierte die Gleichheit des aufgefundenen Bodens mit dem Niveau der nördlichen Vorhalle (bis auf wenige Centimeter Unterschied), hielt mich veranlaßt, den Marmorboden für antik zu erklären, und fand keine Spur von einer Quermauer. Rhizos, der die neuesten Ausgrabungen in ihrem Vorrücken verfolgen konnte, fand ebenfalls keine. Dagegen gibt Tétaz Spuren derselben an, und erklärt den Marmorboden für byzantinisches Werk. Auch Rhizos nimmt an, daß der Bau zur byzantinischen Zeit in eine Kirche umgewandelt worden sei, welches ich noch bezweifle, da sich sonst Spuren von byzantinischen Bauornamenten oder Malereien gefunden hätten, welchen ich nicht begegnet bin. Wenigstens muß dann der Bau ganz in seiner antiken Gestaltung in die Hände der Christen übergegangen sein, so daß die christliche Kunst keine Gelegenheit hatte, sich daran kund zu geben, wenn man annehmen will, daß er wirklich als Kirche gedient habe. Die neuesten Restauratoren des Tempels behaupten aber, daß die Christen den Fußboden des inneren Tempels, der bis zu der hypothetischen Mauer mit der Sohle des östlichen Portikus im Niveau gelegen habe, abgetragen und dem Boden des nördlichen Portikus gleich gemacht hätten. Böttticher führt sogar seine erhöhete Terrasse bis zu der ersten Quermauer (von Westen gerechnet) fort, wodurch den christlichen Erdarbeitern noch mehr aufgebürdet wird. Eine so mühsame und halsbrechende Arbeit im Innern eines bedeckten Raumes hätte man zu einer Zeit, wo die Bautechnik im Verfalle war, gewiß nicht unternommen; auch sprechen die Mauern der Cella dagegen, die bis auf den Boden der Nordhalle regelrecht heruntergeführt sind, wenn schon an der nördlichen Seite von Marmor, weil die Mauer dort von außen sichtbar war, und an der südlichen Seite zum Teil von eleusinischen Steinen, weil sie von außen nicht erschien und von innen bekleidet wurde. Kurz, ich glaube an keine christlichen Umgestaltungen so ernsthafter Art an dem Baue, sondern bleibe dabei, daß das Innere des Tempels von Westen

bis Osten von Ursprung her gleiche Sohlen mit dem Nordportikus hatte. Der Tempel der Poliouchos mußte auf der Polis, auf der niederen Terrasse des Plateaus der später so genannten Akropolis fußen, sie war die altpelasgische Gottheit. Ebensowenig glaube ich an die kleinlichen Einbaue und Treppenanlagen, die man hineingebracht hat, und die Art, wie die eleusinischen Quader mit den pentelischen zusammenstoßen, weist keineswegs auf Treppenanlagen der Art an den Wänden herunterwärts hin. Dagegen halte ich die Fundamente von zwei Mauern oder vielmehr Stylobaten, welche das Innere des Tempels bis auf das westliche posticum in drei Schiffe teilt, für antik und bin der Ueberzeugung, daß sie Säulen trugen, deren Basis oder deren Piedestale mit den Basen der nördlichen Vorhalle auf gleichem Niveau standen, und die eine hypostyle Decke ohne Oberlicht trugen. Von dem östlichen Portikus führte eine Treppe nicht an den Wänden, sondern in der Mitte

(Aus der Antiken Konstitution, Deutsches Kunstblatt Nr. 42, 1855.)

des Hauptschiffes direkt in die Cella hinab, entsprechend der äußeren Treppe rechts von der östlichen Halle, deren unverkennbare Spuren vorhanden sind. So hast Du meine Tempelrestauration vollständig, mit Uebergehung der Details, der Stellung der Sacellen, Tische, Weihgeschenke, Altäre, Lampen und so weiter, worüber natürlich der Phantasie des Einzelnen stets freies Spiel bleibt. Doch magst Du in der beigelegten Skizze nachsehen, wie ich mir das Ganze beisammen denke.

Die Karyatidenhalle bleibt bei den neueren Restaurationsversuchen unbeschert. Niemand weiß recht, was er mit ihr anfangen soll. Ich hätte gar nicht viel dagegen, wenn man das Grab des Kekrops hineinverlegte, wo dann die Karyatiden als Kulturträgerinnen, als agrarische Potenzen gleich den Töchtern des Kekrops zu deuten wären. Darauf weist auch vielleicht die Verzierung des Architraves über den Koren hin, welche aus Scheiben besteht, worin man Opferkuchen, oder was weiß ich, erkennen mag.

Noch muß ich Thiersch gegen Böttticher darin verteidigen, daß ersterer in unserm Baue die Burg des Erechtheus erkannt. Ich finde bloß, daß Thiersch diesen an sich richtigen Gedanken zu sehr ins einzelne ausgesponnen hat und so notwendig auf Seltsamkeiten verfallen mußte. An und für sich ist es ganz der Analogie mit anderen barbarischen Anlagen entsprechend, zum Beispiel mit dem Memnonium und überhaupt den ägyptischen Tempelpalästen, oder mit den Palästen der assyrischen Herrscher, wenn man einen ähnlichen Tempelpalast als Mittelpunkt des Kultus einer, gleichfalls noch barbarischen, pelasgisch-hellenischen alten Bevölkerung Attikas voraussetzt.

Entschuldige, daß ich Dich so lange mit diesem Dich vielleicht nicht speciell interessierenden Gegenstande unterhielt oder vielmehr langweilte. Ich weiß gar nicht, wo ich hineingeraten bin, da ich sonst nie viel mit Restaurationsversuchen zu schaffen hatte, sondern immer gern aus vollem Holze schnitt.

Das Accidentelle eines Bauwerkes, wodurch dasselbe erst Individualität und Charakter erhält, geht bei solchen Restaurationen stets, verloren und dieser Mangel, wo er nicht durch geistreiche aber stets willkürliche Behandlung der Aufgabe ersetzt wird, wie die Renaissancearchitekten es thaten, wird stets zu kalten und für den Fortschritt der Kunst eigentlich nutzlosen Resultaten führen. Die Pensionäre der französischen Akademie der Künste sind nach altem Herkommen verpflichtet, Restaurationen antiker Bauwerke als Probearbeiten einzureichen, wobei es weit weniger auf kritische Genauigkeit in Befolgung des Gegebenen, als auf einen Beweis des Fleißes und der Geschicklichkeit und auf die Herstellung einer schönen, das Publikum ergötzenden Zeichnung abgesehen ist. Ihre Arbeiten sind daher nichts weniger als zuverlässig, sondern sie reihen sich nahezu an die Arbeiten des Alberti, Peruzzi, Scamozzi, Ligorio, Palladio u. s. w. an, mit Ausnahme jedoch des Genius, der durch das Bestreben, mit der Zeichnung selbst zu imponieren und dem Geschmacke einer Lehrerkorporation zu schmeicheln, oft in Befangenheit gehalten wird.

Sechster Brief.

Ich war vorgestern nach langer Zeit zum erstenmal wieder in dem britischen Museum und musterte die griechischen Architekturteile, die in dem Elginraume befindlich sind. Besonders aufmerksam betrachtete ich die reichverzierten Marmorgetäfel und das Stück einer Säule, welches von dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mycene kommt. Thiersch erklärt diese Ueberreste für byzantinisches Werk, ist aber ganz gewiß im Irrtume, er ließ sich durch eine Charakterähnlichkeit zwischen zwei so fern von einander gelegenen Kunstäußerungen verleiten. Dieselbe Aehnlichkeit zeigt sich auch zwischen den urältesten, bei den Wilden üblichen Schmucksachen aus Metallblech und den goldblechernen

Kronen, Schwertverzierungen, Altargetäfeln und Möbeln aus der karolingischen und byzantinischen Zeit. Die goldbeschlagenen Wände des Salomonischen Tempels, die mit Bronze beschlagenen Wagen und Möbel aus Holz bei den Assyrern, ihre Steingetäfel an den Mauern, die Getäfel an dem Tholos zu Mycene, das byzantinische Getäfel in den Kirchen S. Marco, Monreale ꝛc. sind allesamt Aeußerungen der Kunst, die ihrem naturgemäßen Ursprunge kaum entwachsen oder in ihn wieder zurückgesunken ist. Die Ornamentik dieser, Körper oder Raum umschließenden, Hüllen war auch notwendig dem Principe nach in allen dem Ursprunge nahen Kunstperioden dieselbe, sie war Flächenverzierung, wie noch jetzt überall im Oriente, sie war Nachahmung der ältesten Mittel zur Raumabschließung, des Flechtwerkes und des Gewandes. Es liegt etwas Unerklärtes darin, wie die antike Kunst aus ihren Windeln ihr Totenkleid machte und als mit byzantinischen Stickereien umwickelte Mumie durch Jahrhunderte verpuppt lag, bis sie ein neuer Gedanke wiederbeseelte.

Seit den Entdeckungen in den Erdhügeln des uralten Ninive steht das mycenische Altertum nicht mehr vereinzelt da, es tritt mit ihnen in den nächsten verwandtschaftlichen Verband, sei es als ein Abgeleitetes oder als aus gleicher Sippschaft Entsprossenes*).

Zugleich offenbart sich an diesen mycenischen Marmorbruchstücken dem aufmerksamen Prüfer ein Zusammenhang mit der späteren griechischen Kunst, wie sie sich besonders bei den jonischen Stämmen entwickelte.

Wer erkennt nicht in dem Säulenfuße von Mycene die Grundzüge der Säulenbasen wieder, die zu Phigalia, Pästum und an anderen Orten gefunden wurden?

Auch darin hat Thiersch unrecht, daß das Getäfel nicht ursprünglich zu dem Baue, vor dessen Schwelle es gefunden wurde, gehört haben könne, weil sich an letzterem keine Spuren der Be-

*) Diese Aperçus des Verfassers sind seitdem durch Schliemanns Funde glänzend bestätigt worden.

festigung desselben zeigten. Allerdings zeigen sich dergleichen Spuren, wie ich, der ich dasselbe gezeichnet und gemessen habe, mit Sicherheit behaupten kann, und dann — wie hätten es denn die Byzantiner, ohne Spuren zu hinterlassen, befestigen können?

Wir sind dem uralten Mycene und dem bekannten Löwenthore nahe, das Thiersch als wichtigstes Dokument aus der pelasgisch-hellenischen Zeit mit besonderer Vorliebe behandelt und aus dessen skulpierter Stirnplatte er ein vollständiges System des vordorisch-griechischen Tempelbaues entwickelt (vide Thiersch über das Erechtheum 2. Abhandlung S. 149). Nächstens darüber das weitere.

Siebenter Brief.

... Es ist allerdings ein undankbares Thun, wenn man so arbeitet, daß das Geschaffene wie von selbst und notwendig bedungen erscheint. Niemand oder wenige erkennen das Talent und das Studium, welches gerade zu solchen Schöpfungen der Baukunst erforderlich ist, der mehr als jeder anderen Kunst die Tugend der Selbstverleugnung zukommt. Noch heutigestages wird selbst von Künstlern dasjenige als Fehler an dem größten Meisterwerke des größten der Künstler, an der St. Peters Basilika, getadelt, was meiner Ansicht nach sein herrlichster Triumph ist; nämlich daß die Harmonie des Werkes seine materielle Ausdehnung wie die Vollkommenheiten seiner Einzelheiten vergessen macht. Ein Vorwurf, der auch das Himmelsgewölbe trifft.

Möchten doch diejenigen, denen das nunmehr, wie Du schreibst, bis zum inneren Ausbau endlich vorgerückte Dresdener Museum zur Weitervollendung übertragen ist, ebenfalls mit Selbstverleugnung sich in das fremde Werk hineinleben, und vorher, ehe sie ans Werk gehen, sich tüchtig umsehen, um zu lernen, mehr, wie sie es nicht machen müssen, als wie sie es zu machen haben. Letzteres lernt sich nicht so leicht auf kurzer Urlaubsreise.

Ich sprach in meinem letzten Briefe von dem Löwenthore zu Mycene. Du kennst das darüber befindliche merkwürdige, wahrscheinlich vorhomerische Denkmal pelasgisch-hellenischer Skulptur, vielleicht das einzige, was aus so früher Zeit erhalten ist. Es füllt den dreieckigen leeren Raum, der in dem (spät) cyklopischen Quaderwerke der Umfangsmauer der Burg des Tantalus zur Entlastung des 4 Meter 48 Centimeter langen Sturzes des Hauptthores gelassen ist. Das Relief stellt zwei Löwen vor, die, aufwärts gerichtet, sich mit ihren Vordertatzen auf einen amboßartig geformten Unterbau stützen, auf dessen Mitte eine Stele oder Säule steht, mit einem in seinen Gliederungen nicht mehr scharf erkennbaren Kapitäl, auf dessen Abakus vier scheibenförmige Gegenstände figuriert sind, die ihrerseits wieder eine viereckige Platte bedeckt. Die Köpfe der Löwen fehlen, doch läßt die Haltung der Leiber vermuten, daß sie als im Fressen der auf der Stele befindlichen Gegenstände begriffen, erscheinen sollten. Ich habe dieses Alter-tum mit Hilfe der Camera lucida gezeichnet und auch gemessen. Nach meiner Zeichnung ist die Säule gleich dick von unten bis oben, dagegen haben frühere Reisende dieselbe von oben nach unten verjüngt dargestellt. Auch einen ringförmigen Ansatz am Fuße der Säule, eine Art von Basis habe ich in meiner Zeich-nung weggelassen. Es befindet sich in der Kupferstichsammlung des britischen Museums eine Kollektion von Zeichnungen, die Lord Elgin auf seiner berüchtigten Reise durch Griechenland von seinen Leuten anfertigen ließ, worunter auch unser Relief. Mir sind diese leider noch nicht zugänglich geworden. So will ich denn gerne annehmen, daß meine Zeichnung ungenau ist, und daß die Säule sich nach unten verjüngt, daß alle die Details, aus denen Thiersch Beweise für seine gewagte Hypothese entnimmt, von mir übersehen wurden.

Dieses vorausgeschickt komme ich auf Thierschs Hypothese, die übrigens schon von Hirt angeregt worden ist, nämlich daß der Bau zwischen den Löwen das Bruchstück eines umgestürzten

Tempels oder sonstigen Monumentes vorstelle, dessen Gebälk zu unterst, dessen Fundament zu oberst gekehrt sei.

Die vier Scheiben bedeuten nach ihm den Knüppeldamm, auf welchem die Fundamente des Tempels standen, das Oval in der Mitte der amboßartigen zu unterst befindlichen Figuration, die Metopen des vordorischen Gebälkes, die beiden Ausschnitte an derselben, zwei halbe Metopen, mit den ihnen entsprechenden halben Plinthen, auf denen die Tatzen der Löwen ruhen und an der Stelle der einstmaligen Säulen, die unter den genannten Plinthen standen. Von dieser Voraussetzung ausgehend, baut sich Thiersch ein vollständiges pelasgisch-hellenisches Architektursystem zusammen. — Ich will nicht bei den Ungereimtheiten verweilen, zu welchen Thiersch seine Zuflucht nehmen muß, um seine Idee durchzuführen, z. B. bei den halben Abaken oder Plinthen, die an dem Gebälke kleben geblieben sein sollen, während die Säule sich ablöste, bei den ovalen Metopen, bei dem Knüppeldamm als Fundament eines Bauwerks, dem Vorkommen der Holzkonstruktion gerade an dem Teile, der bekanntlich am frühesten in Stein ausgeführt wurde, sondern erkläre einfach meine Ansicht dahin, daß Thierschs Hypothese mehr geistreich als wahr ist, daß Stelen, in der Form, wie sie auf der Skulptur erscheinen, noch jetzt auf griechischem Boden häufig gefunden werden, daß ich dergleichen mehrere selbst zeichnete, daß Stelen mit Opferkuchen und sonstigen Spenden, ganz ähnlich denen auf unserem Basrelief, auf ägyptischen Bildern sehr häufig vorkommen, denen selbst die dabeistehenden löwengestalteten Symbole nicht fehlen, daß mit einem Worte nach meiner Ansicht hier nichts weiter als eine Opferspende dargestellt ist und die gewichtigen Folgerungen, die Thiersch aus seiner Hypothese zieht, demnach mit letzterer in nichts zerfließen.

5. Die Restauration des tuskischen Tempels*).

Daß unsere Gelehrten in der Auslegung des Vitruv nicht eben glücklich sind, zeigt auch Fr. Thiersch in seiner Abhandlung über das Erechtheum. Im sechsten Paragraphen der genannten Schrift kommt es ihm darauf an, die Stelle des Vitruv, die von dem tuskanischen Tempel handelt, zu erläutern, obgleich er sich gern dieser Mühe überhoben sähe, nachdem seit drei Jahrhunderten so viele Archäologen, Architekten und Philologen sich an ihr beteiligt haben „und den Arbeiten von Vignola, Perrault, Milizia, Galiani, Joh. Polenus, Simon Stratiko und anderen (ganz abgesehen von Rodis Uebersetzung), die Bemühungen eines Aloys Hirt, von Stieglitz, Genelli, Leo v. Klenze und Ottfried Müller gefolgt sind, — die Sache demnach als erschöpft könnte betrachtet werden". Dem sei aber nicht so, wie er zeigen werde, da man allgemein und ohne es zu vermuten, auf einen sehr verdorbenen Text gebaut habe; es handle sich darum, die Korruptelen desselben offen zu legen, demnächst aber zu versuchen, was sich an ihnen bessern, und auf dem festern Grunde mit mehr Sicherheit neben dem anführen läßt, was Scharfsinn und Sachkunde der früheren schon richtig bestimmt und geordnet hätte.

Nach dieser vielversprechenden Einleitung legt Thiersch sein kritisches Messer an den angeblich bis zur Unkenntlichkeit verdorbenen Text des Vitruv, und schneidet ihn in Stücke, die er mit eigenen zahlreichen und höchst willkürlichen Interpolationen

---

*) Zuerst erschienen im „Deutschen Kunstblatt" Nr. 9, Jahrg. 1855. — Sämtliche Figuren dieser Abhandlung sind nach den Restaurationszeichnungen des Verfassers in dem erwähnten Kunstblatt reproduziert.

wieder zusammennäht, — eine Arbeit, wofür Thiersch bei den Bauverständigen und, wie ich fürchte, auch selbst bei seinen philologischen Kollegen wenig Dank einernten wird.

Die aufmerksame Verfolgung der Thierschschen Interpretation dieser Stelle des Vitruv hat mir neue schlagende Beweise davon geliefert, wie sehr gerade die für praktisches Wissen gewichtigsten Stellen bei den Alten bisher mißverstanden wurden. So wie sich diese Beobachtung dem Architekten aufdrängt, ebenso wird sie ohne Zweifel der Geograph, der Astronom, der Arzt, der Naturforscher, kurz jeder in seinem Fache machen, sowie er vom praktischen Standpunkte aus ein prüfendes Auge auf dasjenige wirft, was die Gelehrten alter und neuer Zeit aus den Alten heraus und in sie hinein erklärt haben. Doch sind in unserem Falle die Philologen zu entschuldigen, da selbst Fachmänner, wie Perrault, Milizia und Klenze, und Kunstkenner, wie Hirt und O. Müller, den gerade in dieser Stelle, in den wesentlichsten Punkten, worauf es ankommt, und die eben am meisten mißverstanden worden sind, durchaus klaren Sinn des Autors verfehlten und entstellt oder ganz und gar unrichtig wiedergaben.

Die Stelle findet sich im 7. Kapitel des 4. Buches und ist überschrieben: De Tuscanis rationibus aedium sacrarum. Thiersch teilt sie in zehn Paragraphen, die er einzeln durchnimmt, — auf welcher Eintheilung ich ihm folgen will.

De Tuscanis rationibus aedium sacrarum.

Deutsch: Von den Tuskanischen Verhältnissen der heiligen Tempelhäuser.

§ 1. Locus, in quo aedes constituentur, cum habuerit in longitudinem sex partes, una demta, reliquum quod erit, latitudini detur.

Deutsch: Der Bauplatz des Tempels werde seiner Länge nach in sechs Teile geteilt, und seine Breite betrage dasselbe Maß, weniger einen Teil.

Diesen Paragraphen läßt Thiersch unverändert stehen; er fügt bei, daß demnach die Area einem gleichseitigen Quadrate sehr nahe kam, da das Verhältnis der Länge zur Breite sich wie 6 zu 5 verhalte. — Dies mag meinetwegen richtig sein, doch muß ich gleich hier eine sehr wichtige Bemerkung äußern, die Thiersch und den meisten anderen Auslegern der Stelle entgangen zu sein scheint, daß nämlich das rechtwinkelige Viereck, dessen Breite sich zur Länge verhält wie 5 zu 6, nicht die äußerste Grenze des vom Tempel eingenommenen Flächenraumes bildet, sondern die Achsenlinie der Säulen und Mauern ist, welche den Tempel umschließen. Diese Annahme entspricht der guten Praxis beim Abstecken eines Terrains zum Behufe der Ausführung eines Bauwerkes, in welcher es Regel ist, zuerst die wichtigsten Achsenlinien der Mauern und Säulenstellungen zu bestimmen. Die tuskischen Auguren waren gute Geodeten und ebenso tüchtige Baumeister; die Bestimmung dieser Achsenlinien, sie hießen mit ihrem technischen Ausdrucke regiones (welcher Ausdruck ganz dem französischen „directrices“ entspricht), ging von der Bestimmung der Kreuzlinien aus, welche die beiden Hauptmittelachsen des heiligen Baues bildeten. Ebenso wie diese wurden alle andern, zur Bestimmung des Planes erforderlichen Schnuren durch die Mitten der Teile gezogen, deren örtliches Verhältnis zu einander durch sie fixiert werden sollte.

Behält man dieses im Auge, so erklärt sich vieles in dem Texte Vitruvs mit großer Leichtigkeit, was den Auslegern unnötige Schwierigkeiten machte.

§ 2. Longitudo autem dividatur bipartito et quae pars erit interior, cellarum spatiis designetur, quae erit proxima fronti, columnarum dispositioni relinquatur.

Deutsch: Die Länge aber werde in zwei Hälften geteilt, der innere (hintere) Teil werde für die Räume der Zellen bestimmt, der vordere Theil aber, welcher der Façade zunächst liegt, bleibt für die Säulenstellung übrig.

„Die Teilungslinie geht demnach durch die Mitte; die hintere Hälfte wird den Zellen, die vordere den Säulen angewiesen", sagt Thiersch; — allerdings, aber so, daß die vierte Teilungslinie in die Achse der Frontmauer der Zelle fällt und nicht, so wie Thiersch es annimmt, deren äußere Grenze bildet. (Siehe Fig. 4 nach Thierschs und Fig. 5 nach meiner Auffassung.)

§ 3. Item latitudo dividatur in partes decem, ex his ternae partes dextra et sinistra cellis minoribus, si quae

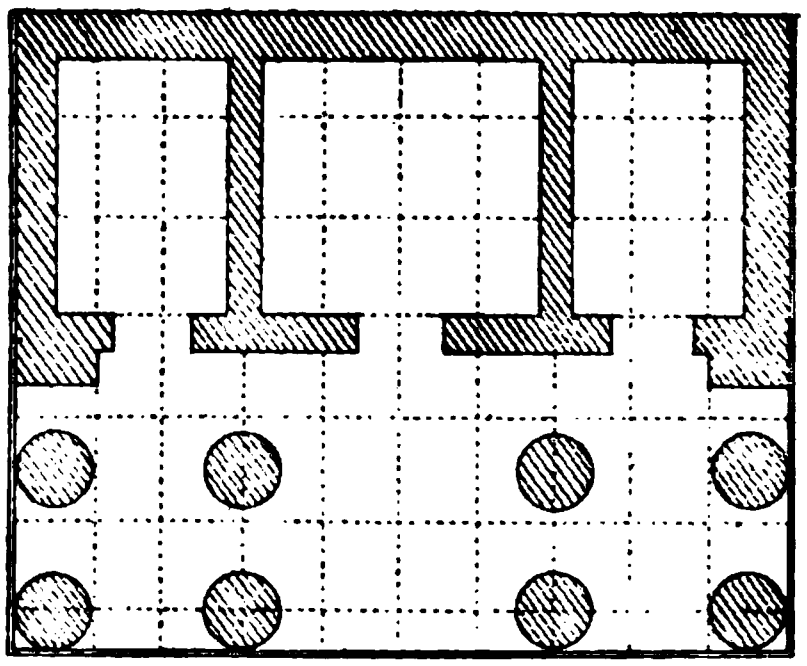

Fig. 4. Grundplan nach Thiersch.

ibi alias futurae sint, dentur, reliquae quatuor mediae aedi attribuantur.

Deutsch: Ferner werde die Breite in zehn Teile geteilt, von denen drei zur Rechten und zur Linken für die kleineren Zellen zu rechnen sind, für den Fall, daß dergleichen erfordert werden; die übrigen vier Teile sind für das mittlere Tempelhaus bestimmt.

Bei diesem Paragraphen habe ich mir eine ganz kleine Konjektur erlaubt, nämlich das Wort alae, das in den meisten Handschriften vorkommt, und für welches in andern das Wort aliae gefunden wird, in alias umzuändern, welches einen sehr

runden Sinn gibt. Nicht immer waren Nebenzellen erforderlich, und in dieſem Falle wurde die ganze hintere Hälfte von der einzigen aedes eingenommen.

Wem dieſe Konjektur nicht gefällt, der kann auch mit Beibehaltung der alae ſich befriedigen, vorausgeſetzt, daß er die Teilungslinien, wie er muß, als Achſenlinien betrachtet. Denn

Fig. 5. Grundplan des tuskiſchen Tempels nach Vitruv.

dann ergibt ſich als die alae, zu den Seiten der media aedes, eine den Vorderſäulen in Zwiſchenweiten und Mauerabſtänden entſprechende Seitenkolonnade von je 5 Säulen, von welchen die letzte auch als Mauerpfeiler auftreten konnte. (Siehe Fig. 6.)

Thierſch fragt, was ſind alae? und verfällt bei der Beantwortung auf die alae atriorum, welche er „über die Wände hinausreichende Säulenſtellungen der Atria“ nennt. Ich frage

Was ſind über die Wände hinausreichende Säulen=
der Atria? Ich habe dies nicht verſtanden und meine,
lae atriorum hier gar nicht in Betracht kommen, daß
artige Seitenräume der Atrien ſind, und nichts mit
der Tempel gemein haben.
die alae nicht rings um den Tempel herumgehen,
anden befremden. Dieſer konnte mit ſeiner Hinter=
r nahe an die ihn umgebende Mauer des Peribolus

Fig. 6. Etruskiſcher Tempel mit Seitenkolonnade (ala).

ckt ſein oder ganz mit ihr zuſammenfallen. Beiſpiele
nd nicht ſelten, ſo der Tempel im Forum des Nerva
die beiden Tempel zu Cori, die meiſten Tempel zu
ſiehe Fig. 7), und unter den griechiſchen der Tempel zu
er ebenfalls kein Poſtikum hatte.
rſch macht aus dieſem Paragraphen folgendes: Item
lividatur in partes decem, extremae partes dextra
a cellis minoribus deorum sive ibi aliae futurae
ur, reliquae quatuor mediae aedi attribuantur. Dabei
daß deorum durch den ähnlichen Klang in minoribus
chreiben verdrängt worden ſei; in gewiſſen Fällen

wären an die Stellen der Zellen für die Nebengötter andere Zellen für Schatzkammern, Priesterwohnungen u. dgl. getreten, und dies hätte Vitruv ohne Zweifel andeuten wollen. Wem muß diese Art, den Autor zu interpretieren, nicht gewaltsam und gesucht erscheinen.

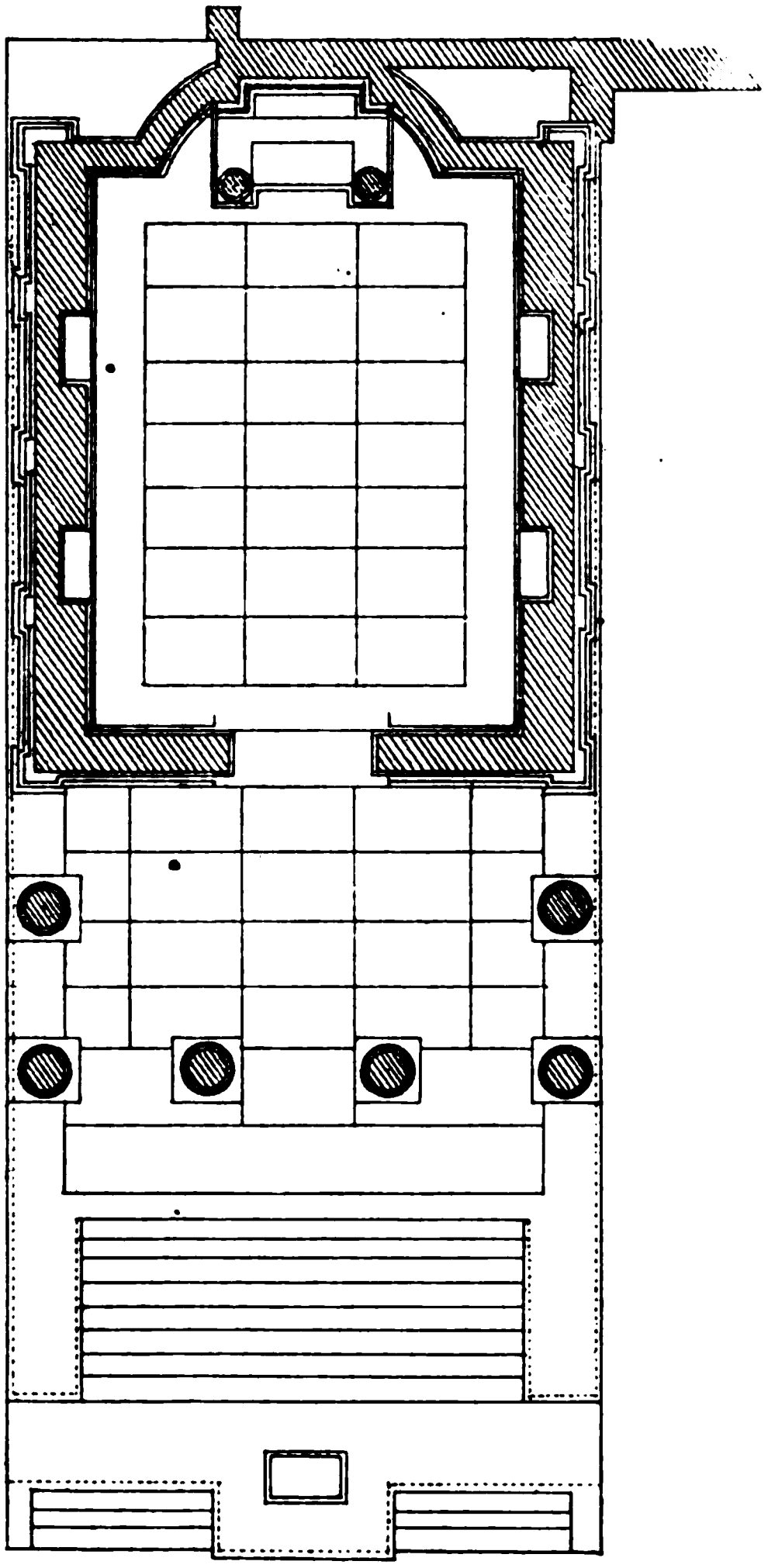

Fig. 7. Grundplan eines Tempels in Pompeji.

§ 4. Spatium quod erit ante cellas in pronao ita columnis designetur, ut angulares contra antas parietum extremorum e regione collocentur; duae mediae e regione parietum, qui inter antas et mediam aedem fuerint ita distribuantur, ut inter antas et columnas priores per medium iisdem rationibus (für regionibus) alterae disponantur.

Deutsch: In dem Raume vor den Zellen im Pronaos werden die Säulen auf folgende Weise verteilt: Die Eckſäulen werden den Anten gegenübergeſtellt, auf der Achſenlinie (e regione) der äußerſten Mauern; die beiden mittleren Säulen auf die Achſenlinien der Mauern zwiſchen den

Anten und dem Mittelschiffe, so daß der Abstand zwischen den Eckſäulen und den Mittelſäulen gleich ist dem Abstande der ersteren von den anderen Säulen, die in der Mitte zwischen ihnen und den Anten zu stehen kommen. (Siehe Fig. 5.)

Die Konjektur rationibus für regionibus macht in der That den Text, der übrigens auch ohne sie verständlich ist, viel klarer. Sonst ist jede gewaltsame Veränderung desselben, wie sie Thiersch wagt, unnötig. Allerdings scheint es mit dem Texte noch an einer anderen Stelle nicht ganz richtig zu sein, nämlich das inter antas et medium aedem; doch weiß man deutlich, was der Autor meint, weshalb eine Veränderung des Textes hier nicht unbedingt erforderlich wird.

Die Distribution, die sich aus der ganz einfachen Befolgung des Textes ergibt, ist vielen noch vorhandenen Beispielen antiker Tempeldistributionen vollkommen analog, wie dem Portikus des Pantheon und dem nördlichen Portikus des Erechtheums, und dem Tempel zu Pompeji (siehe Fig. 7); sie findet ihre volle Bestätigung in einer anderen Stelle Vitruvs, die Thiersch anführt; sie lautet:

Nonnulli etiam de Tuscanicis generibus sumentes columnarum dispositiones transferunt in Corinthiorum et Ionicorum operum ordinationes, et quibus in locis in pronao procurrunt antae in iisdem e regione cellae parietum, columnas binas collocantes, efficiunt Tuscanicorum et Graecorum operum communem ratiocinationem. Auch hier heißt e regione parietum, wie überall, wo dieser Ausdruck in ähnlicher Verbindung vorkommt, in der Achsenrichtung.

Thiersch will durchaus noch zwei andere Säulen, also im ganzen acht, in den Vorderbau des Tempels hineinbringen, und obgleich er ganz richtig iisdem rationibus für iisdem regionibus lieſt, kommt es ihm dennoch nicht in den Sinn, daß Vitruv sagen wollte, der Abstand der Eckſäulen von der nächsten Mittelsäule sei gleich gewesen dem Abstande derselben Eckſäule von

derjenigen, die mitten zwiſchen ihr und der Ante ſtand. Er konnte nicht darauf kommen, weil er gleich von vornherein darin fehlte, daß er die Teilungslinien des Grundplans nicht als Achſenlinien anſah.

Das Reſultat ſeiner Prüfung iſt eine Konjektur, welche an Gewaltſamkeit alles Vorhergegangene übertrifft.

. . . duae mediae e regione parietum qui inter cellas minores et mediam aedem fuerint, quatuorque aliae ita distribuantur ut duae inter antas et columnas priores, et per medium iisdem rationibus alterae contra parietes mediae aedis ponentur!

§ 5. Eaeque (columnae) sint ima crassitudine altitudinis parte septima; altitudo tertia parte latitudinis templi; summaque columna quarta parte crassitudinis imae contrahetur.

Deutſch: Die Säulen haben zu ihrem unteren Durchmeſſer den ſiebenten Teil der Höhe, und die Höhe betrage den dritten Teil der Breite des Tempels; die Verjüngung der Säule betrage den vierten Teil des unterſten Durchmeſſers.

Was iſt hier die latitudo templi? Iſt es die Weite von Achſe zu Achſe der Eckſäulen, oder iſt es die Weite von dem äußerſten Punkte des unteren Durchmeſſers einer Eckſäule zur anderen?

Im erſten Falle wäre der Durchmeſſer der Säule

$$d = \frac{10\,p}{3 \times 7} = \frac{10\,p}{21}.$$

In dem zweiten Falle wäre

$$d = \frac{10\,p + d}{21} \text{ oder } d = {}^{1}/_{2}\,p,$$

wenn ich p für den Abſtand der 11 regiones, welche die Breite des Tempels von Achſe zu Achſe gemeſſen in zehn gleiche Teile teilen, voneinander ſetze. Die Rationalität des letzteren Verhältniſſes, ſowie die beſſeren Proportionen des Tempels, die

hervorgehen, führen zu der Annahme desſelben. Doch
ch darauf zurückkommen.

6. Spirae earum altae dimidia parte crassitudinis
nabeant spirae earum plinthum ad circinum, altam
assitudinis dimidia parte: torum insuper cum apophysi
n quantum plinthus.

eſer Paragraph iſt offenbar krank, und Thierſch heilt ihn
it ſeiner Konjektur indem er lieſt: habeant spirae earum
m altam suae crassitudinis dimidia parte, torum in-
ıd circinum delineatum cum apophysi crassum quan-
inthus.

eine Anſicht über dieſe verdorbene Stelle iſt folgende: Der
Satz enthält ſechs Worte, die Wiederholungen von Worten
en ſind, der im ganzen nur aus ſieben Worten beſteht.
lche Nachläſſigkeit in der Ausdrucksweiſe läßt ſich ſelbſt
truv kaum erwarten. Es mag daher einer von beiden
von einem Abſchreiber in den anderen hinübergetragen
ſein. Aber welcher von beiden iſt der korrumpierte?
vermutete ich, daß der ganze erſte Satz eine Randgloſſe,
t von Inhaltsanzeige geweſen ſein mag, die in den Text
ekommen iſt. Aber er iſt wahrſcheinlich echt, denn er iſt
mmetriſch mit dem Anfange des nächſtfolgenden Para-
.: capituli altitudo dimidia crassitudinis.

mit müßte denn der zweite Satz von ſeinen Wieder-
n befreit werden, wo er denn hieße: habeant plinthum
inam altam (elatam), torum insuper cum apophysi
a quantum plinthus.

ann hieße der Satz auf deutſch:

e Baſen der Säulen haben den halben unteren Durch-
der letzteren zur Höhe; ihre Plinthe ſei auf zirkelförmiger
läche erhaben (alſo cylindriſch), und der darauf befindliche
mit dem Anlauf habe mit der Plinthe gleichen Durch-
(oder gleiche Höhe).

Es ist eine Unart Vitruvs, daß er sich in seinen Ausmessungsbezeichnungen so vage ausdrückt: bald ist ihm crassitudo der Durchmesser, bald die Höhe eines cylindrischen oder viereckigen Körpers, wie wir gleich sehen werden. Dies erschwert es sehr, seinen Sinn so zu fassen, daß kein Zweifel übrig bleibt.

Thiersch will nicht, daß die Worte plinthum ad circinam altam verbunden werden sollen, da man nicht sagen könne „eine Plinthe nach dem Zirkel hoch". Auch mir scheint diese Ausdrucksweise unlateinisch und unlogisch zu sein, weshalb ich eine Korruption vermute und elatam lesen möchte; ad circinum elata plinthus, als Gegensatz zu der später folgenden plinthus quae est in abaco, ersteres die cylindrische Plinthe, letzteres die quadratische Plinthe bezeichnend: denn Thiersch muß es erst noch beweisen, daß plinthus durchaus nur einen Körper von quadratischer Grundfläche, ad quadratum elatam, bezeichne. Im Irrtum ist er wenigstens mit seiner Behauptung, daß die cylindrische Plinthe nur an ägyptischen Monumenten vorkomme. Die freilich von Thiersch für byzantinisch gehaltenen Basen vom Atridentholus bei Mycenä, diejenigen im Innern des Tempels zu Bassä, die des korinthischen Tempels zu Pästum und viele andere archaistische Formen, sowie selbst die vollkommen entwickelten jonischen Basen mit ihrem τρόχιλος sind durchaus entsprechende Analoga unseres tuskanischen Säulenfußes.

§ 7. Capituli altitudo dimidia crassitudinis. Abaci latitudo quanta ima crassitudo columnae: Capitulique crassitudo divitatur in partes tres; e quibus una plintho quae est in abaco, detur altera echino, tertia hypotrachelio cum apophysi.

Dieser Satz ist entweder sehr verdorben, oder ein schlagender Beweis der unkorrekten Schreibart Vitruvs. Zunächst ist altitudo als Höhe des Kapitäls der crassitudo, d. i. seiner Breitenausmessung entgegengestellt. Hernach steht crassitudo für die Höhe desselben, also für das, dessen Gegensatz es vorher bezeichnete. Auch IX. cap. 3. § 5 steht crassitudo für die Höhe des

ſonſt würde ich glauben, daß hier altitudo für crassi-
:tzen ſei. Für quae est in abaco lieſt Thierſch quae
ıci loco, welches ein unerträglicher Pleonasmus wäre.
ɔe ich leſen e quibus una plintho cum abaco detur,
die beiden Teile der Deckplatte zu verſtehen wären,
› in der oben angeführten Stelle etwas anders, näm=
.us cum cymathio nennt. Das plinthus quae est in
ße ſich auch ohne Veränderung erklären, nämlich ſo,
linthus des Kapitäls nicht wie die der Baſis auf kreis=
Grundfläche, ſondern auf quadratiſcher (in abaco i. e.
forma) errichtet ſei.

Glücke beziehen ſich dieſe ſchwankenden Angaben nur
Details des Tempels, deſſen Hauptverhältniſſe wenig=
ttet ſind.

· Paragraph wäre etwa auf deutſch:

Höhe des Knaufes ſei dem halben unteren Durchmeſſer
gleich, und die Dicke desſelben werde in drei Teile
on denen ein Teil der quadratiſchen Deckplatte, der
n Echinus, der dritte dem Halſe mit dem Anlaufe der
alle.

Supra columnas trabes compactiles imponantur,
altitudinis modulis iis, qui a magnitudine operis
ntur; eaeque trabes compactiles ponantur, et eam
:rassitudinem, quanta summae columnae erit hypo-
n et ita sint compactae subscudibus et securiolis, ut
ra duorum digitorum habeat laxationem.

halte dieſen Paragraphen für ziemlich unverdorben,
ɜ nicht auf ſinnentſtellende Weiſe korrumpiert; nur iſt
ruck moduli nicht mit Säulenhalbmeſſer zu überſetzen,
llgemeiner mit Maß, dann heißt es deutſch:

: die Säulen werden die zuſammengefügten Balken
ren Maß nach der Höhe zu nehmen iſt, wie es die
ɜ Werkes erheiſcht.

Dieſe Balken werden ſo gelegt, daß ſie im ganzen d
Weite des Säulenhalſes einnehmen; aber ihre Zuſammenfügu
iſt der Art, daß ſie vermittels der Riegel und Schwalbe
ſchwänze in einer Entfernung von zwei Zoll voneinander g
halten werden.

Thierſch führt bei dieſer Stelle an, daß Raumöffnung
im Innern der Mauern, die einen wenn auch anderen konſtru
tiven Grund hatten, von Eduard Metzger auch im Parthen
entdeckt worden ſind. Dieſe Raumöffnungen, wie Thierſch
nennt, liegen nicht nur in den Mauern, ſondern auch in d
Architraven des Parthenon ſchon ſeit Jahrhunderten klar zu Ta
ſo daß wahrlich Ed. Metzger ſie nicht erſt im Jahre 1831
entdecken brauchte.

§ 9. Supra trabes et supra parietes trajecturae mut
lorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur: item
eorum frontibus antepagmenta figantur.

Dieſe ganz klare Stelle hat allen Auslegern unglaublich
Kopfweh verurſacht und die Philologen zu den abenteuerlichſt
Konjekturen, die Architekten zu den fremdartigſten Kombination
verleitet. Unter den erſteren iſt Thierſch wiederum der kühnſ
der folgendermaßen lieſt: Super trabes tigna ponantur
supra parietes projecturae mutulorum parte quarta altitudin
columnae projiciantur, in tignorum frontibus antepagmen
figantur. Leider unterläßt er es, eine nur halb befriedigen
Erklärung von dem zu geben, was er eigentlich bei dieſer g
wagten Konjektur ſich gedacht habe, oder ſeine Ideen mit Zei
nungen zu erläutern.

Ich verſtehe den Satz, den ich für ganz unverfälſcht hal
folgendermaßen:

Oberhalb der Balken und oberhalb der Cellamauern werd
die hervorragenden Balken des Daches in einer Höhe gleich de
vierten Teile der Säulen gelagert und an ihren abgeſchnitten
Stirnflächen die Simsbekleidungen befeſtigt.

Nämlich der senkrechte Abstand zwischen der untersten Linie der Balkenköpfe und dem obersten Rande der trabes compactiles und Mauern, mithin dasjenige was die Stelle der griechischen Friese vertrat und bei dem tuskanischen Baue viel höher war, betrug den vierten Teil der Höhe der Säule.

Aus den antepagmentis hat man allgemein konsolartig geformte Bekleidungen jedes einzelnen Balkenkopfes (mutuli) gemacht, ganz gegen den Sinn und die Bedeutung des Wortes. Auch Thiersch faßt diese sowie eine andere Stelle des Vitruv (lib. IV. cap 6. § 1) in dieser Beziehung und auch sonst noch ganz unrichtig auf, wenn ich ihn anders richtig verstehe, da er sich hier ungewöhnlich umhüllt ausdrückt, wie er zu thun pflegt, wenn die Sache, die er verhandelt, ihm selbst weit weniger klar ist, als er es zeigen möchte.

Die antepagmenta der Thüren sind die fortlaufenden Bekleidungen, welche die Oeffnung der Thüren an den Seiten sowie oberhalb einfassen, die Chambranlen, und keineswegs Konsolen, welche griechisch ἄγκωνες oder οὖς, lateinisch mensulae oder protides oder auch ancones hießen. Die Profilierung der antepagmenta war, wenn auch sonst verschieden gestaltet, doch immer ihrer Bestimmung als Rahmung angemessen und daher simsartig.

Siehe Donaldsons Schrift on Doorways, der eine schätzbare Erläuterung des gleichfalls viel mißdeuteten sechsten Kapitels des vierten Buches des Vitruv über die Teile und Verhältnisse der Thüren gibt.

Ganz solche simsartig fortlaufende, keineswegs aber konsolenartig die einzelnen Balkenköpfe umkleidende antepagmenta aus Holz oder gebranntem Thon wurden an die mutuli oder Dachbalkenköpfe des tuskanischen Tempels befestigt.

Nach dieser Auffassung fiele denn freilich die Aehnlichkeit des tuskanischen Tempels mit der Tiroler Hütte mit mancher

Auch dieſen Satz hat man nicht verſtanden. Hinter fastigium iſt der erſte Satz geſchloſſen. Columen, cantherii, templa ſind konſtruktive Teile des Daches, die zuſammengehören, und nach deren Einrichtung das stillicidium des Daches, deſſen „Fall", wie unſere Techniker ſich ausdrücken, ſich richten muß. — Das tectum absolutum ſteht dem stillicidium gegenüber, wie die volle Ausdehnung der geneigten Ebene des Daches ihrer vertikalen Projektion. Die letztere iſt das stillicidium des erſteren. Wenn

Fig. 9. Tempel des Honos und der Virtus bei Rom.

beide ſich zu einander verhalten wie 1 zu 3, ſo muß der Sinus des Neigungswinkels der Dachfläche = $^1/_3$ ſein.

Der Satz lautet nach obigem auf deutſch:

Und über dieſes werde das Giebelfeld entweder aus Putzwerk oder aus Holz ausgeführt und darüber endlich der Giebel. Die Stuhlſäule, die Sparren, die Fetten ſind ſo einzurichten, daß der Fall der Dachlinie dem dritten Teile ihrer abſoluten Länge entſpreche.

Was übrigens columen und die übrigen Teile des tuskaniſchen Daches waren, erſieht man aus dem beigegebenen

Durchſchnitte des Portikus vom Herkulestempel zu Cori, der auch in einigen anderen Teilen ein intereſſantes Analogon des tuskiſchen Tempels bildet. (Siehe Fig. 10.)

Was ich noch hinzuzufügen habe, ſind Privatanſichten; ſie haben mit dem Vitruviſchen Texte nichts zu thun, d. h. ſie wollen nichts daran ändern.

Die Verjüngung der Säule, die nach Vitruv ſiebenmal

Fig. 10. Temple d'Hercule à Cori.

ihren unteren Durchmeſſer zur Höhe hatte, betrug ein Vierteil des letzteren, ſomit war der mittlere Durchmeſſer der Säule

$$= \left(\frac{1/7 + 1/7 - 1/28}{2}\right) H = 1/8\ H.$$

Die Säule hatte achtmal ihren mittleren Durchmeſſer zur Höhe. Dieſer Umſtand ſpricht der Annahme eines franzöſiſchen Künſtlers, der kürzlich ein merkwürdiges Buch über Keramik herausgab, Zieglers nämlich, das Wort, daß die Proportionalmaßeinheit bei den alten Architekten nicht der untere, ſondern der mittlere Durchmeſſer der Säulen war, nach welcher gemeſſen die übrigen Teile des Baues rationale Verhältniſſe gaben.

Nehmen wir für den mittleren Durchmeſſer der Säulen des tuskaniſchen Tempels den oben gefundenen Wert von $1/2$ p, ſo wird die Höhe derſelben ſein $= 8 \times 1/2$ p $= 4$ p gleich dem Abſtand der Achſenlinien der beiden mittleren Säulen der Tempel-

front voneinander. Die vertikalen Achsen der Säulen in der Mitte würden dann mit der unteren Linie des dazwischenliegenden Architravs und mit der dieser entsprechenden Linie der Schwelle zwischen den Säulen ein reines Quadrat bilden; die Höhe der Säulen wäre dann nicht gleich dem dritten Teile der Breite des ganzen Tempels, sondern vielmehr gleich dem dritten Teile der ganzen Länge des Tempels, von der Achse der vorderen Eckſäule bis zur Achse der hinteren Cellamauer gerechnet. Das Gebälke wäre dann halb so hoch wie die Säulen und das Maß von dem unteren Rande des Architraves bis zur Spitze des Giebels gleich der ganzen Höhe der Säulen.

Dabei wäre der Architrav gleich dem mittleren Durchmesser und die bekleidete Mutulenbekrönung ebenfalls gleich dem halben Durchmesser zu nehmen. Es ist sehr möglich, daß dies das eigentliche Schema der tuskanischen Auguren bei ihren Tempelbestimmungen war, und daß Vitruv, sowie Plinius, es in Maßverhältnisse übersetzten, bei welchen der untere Durchmesser die Einheit abgab, und daß sie dabei Fehler begingen. Mir gefielen die aus dieser Hypothese hervorgehenden Verhältnisse besser, die ich daher für meine Tempelrestauration adoptierte.

6. Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunst*).

Erstes Buch.

Zur Vorrede.

Es bleibt eine für die Geschichte der Baukunst sehr wichtige und noch durchaus unentschiedene Frage, an welchen Imperator Cäsar der Autor diese Dedikation seines Werkes gerichtet habe die Meinungen der gelehrten Herausgeber, Uebersetzer und Kommentatoren über diesen Punkt sind sehr verschieden; die meisten und unter diesen namentlich die Philologen vom Fache, sind überzeugt, daß kein anderer als Cäsar Oktavianus Augustus gemeint sein könne, weil Vitruv in der Vorrede des 9. Buches sich als Zeitgenossen des Lucrez, des Varro und des Cicero gibt Zwar fehlt ihnen der gute Wille des Marchese Marini, um dessen Ansicht teilen zu können, daß wenigstens in den Vorreden der klassische Stil der Ciceronischen Zeit wieder zu erkennen sei allein sie nehmen auch keinen Anstoß daran, daß ein Architekt, der in dieser Beziehung seine Schwächen freimütig bekennt, selbst zu Ciceros Zeiten ein schlechtes und konfuses Latein geschrieben haben könne, da sie das Gleiche an den Vornehmsten unserer

*) Zum erstenmal veröffentlichtes Fragment eines in deutscher Sprache verfaßten Kommentars zu Vitruv, der 4856 oder kurz darauf noch der vorhergehenden Abhandlung entstanden ist.

heutigen Kunstgelehrten und schriftstellernden Architekten gewohnt seien, deren Stil keineswegs an Schiller und Goethe erinnere, und welche zudem, hierin dem Vitruv unähnlich, es sich nicht einmal beikommen lassen, sich deshalb zu entschuldigen. Diese Meinung, daß die Dedikation an Augustus gerichtet sei, findet außerdem eine schwache Stütze darin, daß die älteste Ausgabe Vitruvs durch J. Sulpicius vom Jahre 1486 den Titel führt: „L. Vitruvii Pollionis ad Caesarem Augustum de architectura libri X.“ Auch soll eine Handschrift, die sich gegenwärtig in der Markusbibliothek zu Venedig befindet, mit den Worten enden: „Decimus et ultimus Vitruvii Pollionis peritissimi et eloquentissimi architecti liber de architectura ad Caesarem Augustum felicissime exigit.“ Allein wer sieht in beiden nicht die Zusätze und Privatansichten des betreffenden Abschreibers und Herausgebers?

Dagegen meinen gewichtige Stimmen unter den mehr technischen Bearbeitern des Vitruvischen Textes, darunter die des W. Newton, daß die Bücher des Vitruvius in einer späteren Zeit als der des Augustus entstanden sein müssen, und begründen ihre Ansicht mehr auf den Inhalt als auf die Form und den Stil derselben. Allerdings möchte man aus manchen Wahrnehmungen, die sich an ersteren knüpfen und die ich gelegentlich zu notieren gedenke, denselben Schluß zu ziehen geneigt sein.

Vitruv ist in dem Verzeichnis der Schriftsteller enthalten, denen der ältere Plinius im 16., 35. und 36. Buche seiner Naturgeschichte gefolgt ist; desgleichen wird er von Frontin im Buche von den Wasserleitungen Art. 24, 25 als Einführer eines neuen Maßes für bleierne Röhren citiert. Allein jener Plinianische Bücherkatalog wird für verfälscht oder für ganz untergeschoben gehalten, und die Parallelstellen in dem letztgenannten Schriftsteller, die mit ähnlichen unseres Autors zusammentreffen, lassen durchaus unentschieden, ob beide Schriftsteller aus dritter gemeinschaftlicher Quelle schöpften, ob dieser jenen oder ob jener

diesen abschrieb. Was immer jedoch für Zweifel über die Zeitgenossenschaft des Vitruv mit Cicero obwalten mögen, so berechtigen diese keineswegs dessen 10 Bücher über Baukunst für ein Machwerk des 9. oder 10. Jahrhunderts zu erklären. Der Verfasser unserer 10 Bücher über Baukunst, wer immer es war, lebte mitten in einer Zeit, in welcher noch alte Traditionen der antiken Baukunst im wesentlichen bestanden und die architektonischen Werke der griechischen, deren Verlust wir so sehr zu beklagen haben, noch existierten, und diese unleugbare Thatsache allein läßt uns den unschätzbaren Wert seines Werkes ermessen und über die großen Mängel desselben hinwegsehen.

Zu Kapitel I.

Vitruv berührt zuerst das Verhältnis der übrigen Künste zu der Baukunst, welches sich darin bethätigt, daß sie jene in einem Werke harmonisch zusammenwirken läßt, und um dies zu können, eine gewisse Hegemonie über sie auszuüben hat, die eine hohe, umfassende und zugleich harmonische Bildung bei dem Architekten zur Vorbedingung stellt. Die Ansprüche, die in dieser Beziehung an einen Architekten zu machen sind, steigen mit dem Fortschritte und der selbständigeren Ausbildung der übrigen Künste, die in den Perioden hoher Entwickelung sich nur in freierer, gleichsam demokratischer Weise einem allgemeinen Zwecke unterordnen, nicht mehr in der Architektur gleichsam willenlos aufgehen, welches letztere sie in den Zeiten barbarischer Kunst und barbarischer Kulturzustände charakterisiert; freiestes Zusammenwirken aller Kräfte, durch welche ein architektonisches Werk entsteht, verbunden mit vollendetster Harmonie, bezeichnet in hohem Grade die Glanzperiode der griechischen Kunst, und so finden wir denn auch zu jener Zeit die ausgezeichnetsten Männer gründlichster und weitester (nicht bloß werkthätig technischer) Bildung an die Spitze der baulichen Unternehmungen gestellt. Unser Verfasser führt einige derselben auf und entlehnte wahrscheinlich demselben Archi-

tekten Pythius, den er wegen einer Aeußerung tadelt, die in Gallimathias ertränkten guten Grundideen der Palierpredigt, womit er sein Werk beginnt. Sie trifft übrigens ganz besonders unsere Zeit, in welcher offenbar die übrigen freien Künste einen höheren Standpunkt einnehmen als die Baukunst und sich von letzterer fast gänzlich emancipierten, indem sie entweder nach freiester Willkür schalten, wo sie sich herablassen, dem Architekten die Hand zu bieten, oder in den meisten Fällen sich gar nicht mit ihm einlassen, welcher Zustand, außer der Verödung unserer Baukunst, nebenbei die nachteiligsten Folgen für jene Künste selbst, die kein Band mehr fesselt und vereinigt, zur Folge hat, und zugleich eine Rückwirkung auf den Bildungsgang unserer jungen Architekten übt, wodurch dieser Zustand immer unheilbarer wird.

Hierzu tragen unsere neuesten Architektenschulen, die mit den technischen Anstalten verbunden sind, ihr möglichstes bei, indem auf ihnen polytechnischer, d. h. naturwissenschaftlich-mathematischer Unterricht auf Kosten des künstlerischen und humanistischen einseitig gepflegt wird und nicht einmal das Praktische hinreichende Berücksichtigung findet. Außerdem machen unsinnig erdachte schwere Aufnahmsprüfungen über dieselben technischen Kenntnisse, welche in den Anstalten erst gelernt werden sollen, es der Jugend unmöglich, wenigstens ihre frühen Schuljahre auf Gymnasien zu der Erwerbung humanistischer und klassischer Kenntnisse zu benutzen, die am meisten geeignet sind, die Empfänglichkeit für die Kunst und das Schöne überhaupt zu fördern und jene harmonische Bildung vorzubereiten, welche den Alten als das Haupterfordernis eines Architekten erschien.

Zu Liber I Kap. I § 5.

Um die Notwendigkeit geschichtlicher Instruktion für einen Architekten nachzuweisen, wählt Vitruv ein Beispiel nach seinem Geschmack. Wenn die Anforderungen auf geschichtliche Kenntnisse, die an einen vollendeten Architekten zu machen sind, auf

nichts Weiterem beruhen, als damit er den Fragenden über gewisse tendenziöse Bedeutungen, die den Ornamenten der Baukunst untergelegt werden, Auskunft geben könne, so braucht das geschichtliche Examen für ihn sich nicht weiter zu versteigen als für jeden Küster und Lohndiener. Der Ursprung der Karyatiden ist eine von jenen Kunstlegenden, die seit alter Zeit zu der Verwirrung des einfachen Zusammenhanges der Verhältnisse, die sie angeblich erklären sollen, am meisten beitragen und ihren geschichtlichen Hergang meistens auf den Kopf stellen. Die Benutzung menschlicher und tierischer Figuren als Stützen und Halter gewisser Teile der Konstruktion an Geräten und tektonischen Gebilden aller Art ist ein uraltes Motiv, das die Griechen von den Barbaren entlehnten oder von ihren eigenen barbarischen Vorfahren als Erbteil übernahmen und nach ihrer Weise in kunstsymbolischem Sinne durchbildeten und vergeistigten, wobei sein ursprünglicher tendenziöser Sinn in den Hintergrund trat, oder vielmehr absichtlich maskiert wurde, weil der formale Ausdruck des Motives nicht verwischt werden sollte durch Nebenbedeutungen, die mit der Form als solcher nichts gemein haben. In der That sind die wenigen gebälketragenden Figuren aus bester Zeit der griechischen Kunst, die sich erhalten, dieser Art, daß nämlich tendenziöser Symbolismus in sehr verhüllter Weise bei ihnen hervortritt, wenn sie überhaupt einen solchen enthalten und nicht viel mehr Bedeutungen dieser Art ihnen erst von den Exegeten alter und neuer Zeit untergelegt wurden. Dieses gilt vornehmlich von den berühmten Karyatiden auf der Akropolis von Athen, die auf der bekannten Bauinschrift des Tempels der Athene Polias nur allgemein als Jungfrauen aufgeführt sind, und in der That uns nur als Repräsentantinnen freiesten Massengleichgewichtes und schwunghaftester organischer Stützkraft in jungfräulicher Form entgegentreten, gleich ihren lebenden Vorbildern, den Wassergefäße tragenden Frauen des Orientes, deren durch die nivellierende Last streng

geregeltes Einherschreiten dem hellenischen Architekten in seiner struktiv-formalen Bedeutung nicht entgehen konnte. So auch sind die Telamonen oder Atlanten des Jupitertempels von Agrigent ohne hieratische Bedeutung, bloß Ausdrücke derselben Idee, nur in strenger dorischer Weise, und es steht in Frage, ob der architektonische Atlas, wie er uns in diesen Beispielen entgegentritt, nicht der Vater sei des poetisch-mythischen Himmelsträgers.

Die ältesten orientalischen Typen, von denen, wie es scheint, die hellenische Mensch-Säule abstammt, sind nicht stützende, sondern haltende Figuren und zwar Träger gestickter oder gemalter Teppiche in Nachbildung eines Motivs, das sich noch jetzt in Indien lebendig erhielt. Der Weg, den die Gemahlin des Königs nimmt, wenn sie ihren Harem verläßt, wird durch Vorhänge von den kostbarsten Stoffen rechts und links abgeschlossen, die von Spalier bildenden Eunuchen gehalten werden, und so die Majestät vor den verunreinigenden Blicken der Menge verwahrt. Genau so zeigt es sich an dem Solium des persischen Monarchenthrones auf den Reliefs zu Persopolis und an Darstellungen auf den assyrischen und ägyptischen Wandbildern. In Rom waren kriegsgefangene Barbaren die gemalten Halter der Schirmwand, welche die Stelle unserer Theatervorhänge vertrat. Aehnlicherweise traten auch Nymphen und Grazien als Gewandträger auf, so z. B. an den Füßen der Krateren, wovon ein schönes Beispiel im Museum des Louvre. So sind auch wahrscheinlich die Kolosse an dem Fuße des geweihten argolischen Kraters, dessen Herodot erwähnt, mehr haltende als tragende Figuren gewesen nach dem Vorbild mancher ähnlicher an Geräten und Füßen der Barbaren, deren Abbildungen sich erhielten. Der Gedanke der Unterwerfung und des Dienens herrscht in diesen barbarischen und barbarisierenden (römischen) Bildwerken über der struktiv-formalen Kunstidee. — Anders bei den Hellenen in ihrer besten Zeit. Sie allein wagten es, die wirkliche Säule in menschliche Form zu kleiden.

Die Karyatide kommt allerdings auch sonst bei allen Schriftstellern als Bezeichnung derartiger weiblicher Säulenfiguren vor (Plinius XXXV, 5; Athenaeus Deipn. VI, 40), allein sie repräsentieren nicht dies Genus, sondern nur eine bestimmte Art solcher weiblicher Säulenfiguren. Ihr Name rührt auch wahrscheinlich nicht von jenen Sklavinnen der arkadischen Stadt Caryae her, deren wahrscheinlich fabelhafte Zerstörung nach den Perserkriegen kein Historiker erwähnt, sondern von einer anderen Stadt dieses Namens in Lakonien mit einem berühmten Heiligthum der Diana, wo nach altem Gebrauche die lakonischen Jungfrauen feierliche Tänze aufführten. Sie mochten mit ihren lakonischen Gewändern das Vorbild gewisser Säulenfiguren geworden sein, die nach ihnen Karyatiden heißen. Die Vitruvische Geschichte findet übrigens einige Stütze an dem bekannten Basrelief zu Neapel, mit der Inschrift: „Dieses Tropaion wurde Hellas errichtet nach Besiegung der Karyaten", dessen späterer Ursprung jedoch keinem Zweifel unterliegt.

Die von Vitruv erwähnten persischen Sklaven als Simsträger der persischen Stoa des Marktes zu Athen gehören gar nicht hierher, denn Pausanias (III. II) sagt ausdrücklich, daß sie auf den Säulen standen, also wahrscheinlich in ähnlicher Weise wie die gefangenen Barbaren über die Säulen der Triumphbögen gestellt wurden.

Von männlichen Säulenfiguren bleiben uns, außer den Ueberresten der mehr Wandpfeiler bildenden Atlanten des inneren Jupitertempels von Agrigent, die vier bärtigen Satyrfiguren als Giebelträger in dem Museum des Louvre. Derartige Säulenfiguren kommen vor als Atlanten, Telamonen, Giganten; auch Pygmäen wurden in ähnlicher Weise benutzt, wie es folgende Stelle des Plinius beweist:

„Eine schöne derartige Pygmäenordnung ist uns in den Bädern zu Pompeji erhalten."

Zu Liber I Kap. 1 § 8.

Die Musik der Alten, wenn man darunter die eigentliche Tonkunst versteht, hatte ein sehr beschränktes Feld, verglichen mit der unserigen, aber dafür wirkte sie als ein viel mächtigerer Hebel auf alle Künste und die Kultur im allgemeinen, weil die gesamte antike Aesthetik (um mich modern auszudrücken) nach der Analogie derjenigen Gesetze gemodelt war, die in der Musik am leichtesten in Zahlen und Größen darstellbar sind. Haben doch die Pythagoräer gewagt, unsere Sonnenwelt nach den Gesetzen der Harmonie zu ordnen, und wenn es ihnen nicht gelang, die Richtigkeit ihrer großartigen Hypothese nachzuweisen, so lag dieses allein nur daran, daß die Astronomie noch in ihrer Kindheit lag. (Vide Humboldt Kosmos.) Es ist wahrscheinlich, daß schon im 6. Jahrhundert vor Chr. oder noch früher ein Codex des Schönen bestand, der nach dem Prinzipe der allgemeinen Analogie geordnet und benannt war. Sowie die meisten Staaten der Hellenen zu einer bestimmten Zeit sich nach Verfassungen modelten, die aus den Händen einzelner Legislatoren hervorbingen, ebenso erfuhr in jener schöpferischen Periode auch der Baustil unter dem Einflusse derselben Harmonielehre eine plötzliche Umwandlung, aus welcher der dorische Stil hervorging. Dies sind allerdings nur Vermutungen, denn der ästhetische Codex (wenn er jemals aufgeschrieben und nicht etwa als esoterische Lehre geheim gehalten ward) ging längst bis auf die letzte Spur verloren und er mußte bereits verschwunden sein, ehe hellenische Kunst sich zu voller Freiheit entwickeln konnte. Wären wir noch im Besitze der griechischen Werke über Baukunst, so würden sich Anklänge der alten strengen Lehre genug darin finden, — ihren letzten Nachhall glauben wir durch den traurigen, durchaus unverständlichen Gallimathias zu vernehmen, den Vitruv in diesem und im nächsten Kapitel vorbringt.

Das Beispiel der Ballisten, Katapulten und Skorpionen ist zwar unglücklich gewählt, um die Notwendigkeit der musikalischen Erziehung eines Architekten darzuthun, bestätigt aber die oben angeführte Thatsache, daß dies musikalische Gesetz das gesamte hellenische Leben beherrscht habe, indem es zeigt, daß auch das Artilleriewesen sich nach demselben gestaltet.

Zum Verständnis des zunächst Folgenden vergleiche man übrigens die vortreffliche Bearbeitung des Vitruvius X, 13—15 in den griechischen Kriegsschriftstellern, griechisch und deutsch nebst Anhang von H. Köchly und W. Rüstow.

Zu Liber I Kap. 1 § 16.

Zu similiter cum astrologis et musicis est disputatio communis de sympathia stellarum et symphoniarum in quadratis et trigonis diatessaron et diapente etc.

Schon Philander gab eine richtige und ziemlich verständliche Erläuterung dieses interessanten Specimen aus dem pythagorischen Kanon der Analogieen, von dem oben (Anmerk. zu § 8) die Rede war; seit ihm haben die meisten Ausleger des Vitruv nur abgeschrieben, was er in betreff derselben mitteilt (oft ohne ihn zu verstehen, wie z. B. Rode), oder sind ihrer Erklärung geschickt ausgewichen, wie z. B. Marini.

Die Alten bedienten sich bei ihren astronomischen Messungen der Sextanten und der Quadranten, deren Centriwinkel genau den Abständen der Quarte und der Quinte von dem Grundtone entsprechen, wenn man sich die ganze Oktave als Halbkreis veranschaulicht und jene Abstände in Graden auf letztere aufträgt; denn das Intervall der Quarte von der Prime beträgt $^1/_3$ der ganzen Oktave (oder 60^0, wenn man sich letztere als halbe Peripherie denkt) und das Intervall der Quinte von derselben Prime ist $^1/_2$ der Oktave, entsprechend 180^0.

Demnach verhält sich:

Quart $= \frac{1/3}{1/2} = \frac{2}{3} = \frac{90^0}{120^0}$ C Winkel des Quadrats
Quint C Winkel des gleichschenkl. Dreiecks.

Intereſſanter und wichtiger als die willkürliche Analogie der alten Himmelseinteilungen mit den Tonverhältniſſen iſt der merkwürdige Zuſammenhang der regelmäßigen Polygone des Kreiſes mit den Intervallen der hauptſächlichſten Töne der Skala.

So entſpricht das Intervall von der Prim für $^1/_{13}$ kleine Sekunde dem Winkel von 12^0 (Centriwinkel des Dreißigecks). —

$^1/_8$ große Sekunde = $22\,^1/_2{}^0$ (Sechzehneck)
$^1/_5$ kleine Terz = 36^0 (Zehneck)
$^1/_4$ große Terz = 45^0 (Achteck)
$^1/_3$ Quarte = 60^0 (Sechseck)
$^7/_{18}$ hohe Quarte = 70^0 (Fünfeck, nahezu 72^0)
$^1/_2$ Quinte = 90^0 (Viereck)
$^3/_5$ kleine Sexte = 108^0 (Ergänzungswinkel des Fünfecks)
$^2/_3$ große Sexte = 120^0 (Dreieck, Ergänzungsw. des Sechsecks)
$^4/_5$ kleine Septime = 144^0 (Ergänzungswinkel des Zehnecks)
$^7/_8$ große Septime = $154\,^1/_2{}^0$ (Ergänzungsw. des Sechzehnecks)
1 Oktave = 180^0 (Gerade Linie).

Vergleiche über die Analogien zwiſchen den Manifeſtationen des Rein-Schönen Zeiſings Aeſthetiſche Forſchungen (§ 234).

Aus dem genannten, höchſt verdienſtlichen Werke ſind die obigen Daten entnommen. Jedem, welcher ſeine Göttinger Fechtſchule nicht gänzlich vergeſſen hat, wird dieſe radiale Tontheorie einleuchten.

Die allgemein eingeführte Technologie in der Fechtkunſt gibt übrigens den Beweis, wie tief die uralte Vorſtellung von allgemeinen muſikaliſchen Grundverhältniſſen, wonach ſich alles in der Welt und im Leben ordnet, in das Volksbewußtſein eingedrungen iſt.

Unter den berühmten Namen, die Vitruv hier aufgezeichnet, iſt Archytas der älteſte (380 v. Chr.); er war Pythagoräer und Lehrer des Plato, deſſen Schriften bis auf wenige Fragmente verloren ſind. Ariſtoteles hat über ſeine Philoſophie 3 Bücher geſchrieben, die ebenfalls nicht zu uns gekommen ſind. (Diog.

Laert. V, 25.) Er löste das delische Problem von der Verdoppelung des Altares (d. h. Kubus) und fand die Methode, zwei mittlere Proportionalen zwischen zwei gegebenen Größen zu finden. Auch war er geschickter Mechaniker und Automatenmacher. Siehe über ihn: Diog. Laert. VIII, 79; Athenaeus Deipn. IV, 84; Jamblichus 29.

Philolaus, wie sein Lehrer Archytas aus Tarent gebürtig, schrieb viele Bände über die Bedeutung und das Verständnis der Dinge. Plato soll ihm manches gestohlen haben. (Laert. VIII, 84.)

Eratosthenes der Cyrenäer (222 v. Chr.) war Oberbibliothekar der Alexandrinischen Bibliothek unter Ptolemäus Philopater. Er schrieb über Arithmetik, Geometrie, Architektur, Geographie und Astronomie, aber nichts ist davon auf uns gekommen. Ein Buch *Καταστερισμοὶ* (Katasterismoi) genannt, das seinen Namen trägt, wird für apokryph gehalten. Auch er löste das Problem von der Verdoppelung des Kubus, aber anders als Archytas. Seine größten Verdienste hatte er in der Astronomie. Ueber ihn siehe Strabo an verschiedenen Stellen; Sueton de Gramm. c. 10; Macrobius (in somn. Scipionis 1, 20); Capella de Geometria p. 194 und Suidas.

Aristarch aus Samos (222 v. Chr.) lehrte das Kopernikanische Sonnensystem mit beweglicher Erde und fester Sonne.

Er wird von Vitruvius IX, 2. 9 als der Erfinder der Sonnenuhr genannt. Ein anziehendes Buch über die Größen und Abstände der Sonne und des Mondes (ed. J. Wallis Oxford. 1688) ist von ihm erhalten. (Vide Gellius n. atticae III, 10.)

Appollonius aus Pergä schrieb ein berühmtes Werk über die Kegelschnitte (Pappus Collect. math. VII praef.), florierte zu Ptol. Philopaters Zeit (256). Er wurde außer von Griechen auch von Arabern und Persern kommentiert, durch welche letzteren sich das meiste erhielt.

Archimedes aus Syrakus, Zeitgenosse und Verwandter

Hierons von Syrakus (285—212), größter Mathematiker, Mechaniker und Ingenieur, und Verteidiger seines Vaterlandes gegen Metellus im 2. punischen Kriege. Viele seiner Schriften sind verloren gegangen. Doch besitzen wir Abhandlungen über den Kegel und den Cylinder; über die Quadratur des Zirkels; über die Schwerpunkte fester Körper; über Konoide und Sphäroide; über Schrauben (er war der Erfinder der nach ihm benannten Archimedischen Schraube); Quadratur der Parabel; über Sanduhren (*ψαμμίτια*); über Vorrichtungen zur Lastenfortschaffung (*περὶ ὀχουμένων*). Siehe über ihn:

Vitruv. lib. 9 praef., herausgegeben griechisch und latein mit den Kommentaren des Eutropius Basel 1544. —

Scopinas von Syrakus. Man weiß fast nichts mehr von ihm als seine zweimalige Nennung durch Vitruv hier, und Lib. 9 Kap. 7.

Zu Liber I Kap. II.

Ex quibus rebus architectura constet.

Meine Anstrengungen, mir den Inhalt dieses Kapitels zurecht zu legen und klar zu machen, waren vergeblich; nur erkannte ich vor mir einen planlos zusammenkonstruierten Haufen von Trümmern, die einem längst verfallenen Baue, nämlich dem Kanon einer antiken Theorie des Schönen in den Künsten angehören; aber nicht nur die einzelnen Werkstücke dieses Baues sind zum Teil abhanden gekommen, das übrige seines Zusammenhanges beraubt und zu einem formlosen Wuste zusammengetürmt, auch die charakteristischen Merkzeichen der Ordnung, denen die übriggebliebenen Bruchstücke angehörten, (gleichsam die Profile und Gliederungen) sind unter dem Spitzhammer barbarischer Routine so verstümmelt, daß eine Restauration des alten Baues aus ihnen sehr schwierig, wo nicht unmöglich ist.

Unter den Auslegern des Vitruv hat nur einer, nämlich

Daniele Barbaro einen ernsten Versuch dieser Art gemacht, und man muß bekennen, daß er wenigstens wahrnahm, was zunächst erforderlich sei, um eine Entwirrung des Vitruvischen Gallimathias anzubahnen, nämlich die Sondierung der Begriffe und die Trennung des Homogenen von dem Nichthomogenen. Er sagt, daß gewisse Begriffe von den Dingen durch sich selbst, absolut, ohne Beziehung zu anderen Dingen, Bestand haben, daß andere dagegen nur aus dem Verhältnisse der Dinge zu anderen Dingen und der Vergleichung zwischen beiden hervorgingen. So sei der Begriff Mensch in gewisser Beziehung ein absoluter, aber er werde zum relativen Begriff im Vater, im Bruder, im Freunde. Ebenso lasse sich ein architektonisches Werk als rein abstrakte Kunstform, von allem Nichtformellen abgelöst, auffassen und in seinen allgemeinen, formalen Eigenschaften beurteilen; zweitens aber könne und müsse man das Werk als ein Resultat, als ein Gewordenes betrachten und alle Koeffizienten, die bei seinem Entstehen thätig waren, bei Beurteilung der Kunstform berücksichtigen. Dergleichen seien die räumlichen Bedingungen und der Zweck des Bauwerkes, die Baustoffe, das Maß des Aufwandes, den die Umstände gestatten, Sitte, Klima, die Lage des Bauwerkes u. s. w. So weit hat Barbaro das Richtige geistvoll erkannt, aber ich folge ihm nicht weiter in seinen vergeblichen Anstrengungen, die von Vitruv gegebenen sechs Grundbestandteile der Architektur nach dieser zwiefachen Anschauung zu sondern und zu sortieren, da in der That den Erörterungen des Vitruv keine klaren Vorstellungen zu Grunde liegen.

Die Harmonie und Totalität eines Werkes hängt zunächst von drei formalen Bedingungen ab, wonach sich diese Einheitlichkeit darstellen muß, nämlich von Symmetrie, Proportionalität und Richtung. Die harmonischen Gesetze der Symmetrie, Proportionalität und Richtung sind in ihren Grundformeln allgemein gültig und stets dieselben, aber sie werden erst für die einzelnen Fälle anwendbar, wenn man jene zwecklichen, struktiven,

lokalen und anderen Koeffizienten des Werkes, die in Frage kommen, näher feſtſtellt. Durch ſie erhalten, um mich eines logarithmiſchen Gleichniſſes zu bedienen, die Baſis und der Modulus des Geſetzes erſt ihre beſtimmten Werte, wonach die Einzelaufgabe dem allgemeinen Geſetze gemäß zu löſen und zu beurteilen iſt. Es ſteht nach dieſer gewiß richtigen Anſchauung der Umſtände, die hier vorwalten, jedem frei, „die Beſtandteile der Architektur“ [um den Ausdruck Vitruvs zu gebrauchen] ſoweit ſie die näheren Beſtimmungen der Baſis und des Modulus des allgemeinen Harmoniegeſetzes angehen, beliebig zu vergrößern; denn es wird ſchwer ſein, die Grenzen der möglichen Einflüſſe, die hier thätig ſein können, a priori zu beſtimmen.

Obſchon es unverſucht bleiben muß, auf Vitruvs Kunſttermen und dazu gehörige Erläuterungen näher einzugehen, ſei doch in Beziehung auf das Wort Symmetrie, das ſonſt in der ganzen lateiniſchen Litteratur nicht vorkommt, bemerkt, daß er dasſelbe in einem ganz anderen Sinne nimmt, als wir ihn dieſem Worte beilegen; er denkt ſich bei dieſem Worte dasjenige, was wir Proportion oder Verhältnis nennen; obwohl dieſes Wort auch dasjenige in ſich einſchließt, was Vitruv Eurythmie nennt, weshalb ich raten würde, hier den Ausdruck Symmetrie in der deutſchen Ueberſetzung zu vermeiden.

Ebenſo würde ich decor nicht mit Kunſtſchönheit, ſondern mit Angemeſſenheit überſetzen, da es ſich bei der Erklärung dieſes Ausdruckes darum handelt, daß den zum Teil allgemein und allezeit gültigen, zum Teil auf Satzungen begründeten Vorſtellungen über Beſtimmung und Zweck des Gebäudes und ſeiner Teile entſprochen werde.

Ebenſowenig wird der Sinn des Wortes distributio, wie Vitruv dasſelbe faßt, mit Einteilung wiedergegeben, ich würde dafür aber das Wort Verwertung oder Oekonomie wählen, welches letztere nicht ſowohl das wohlfeile Bauen bedeutet, als richtige Schätzung und haushälteriſches Zu-

sammenhalten aller Mittel des Kunstwirkens, die zu Gebote stehen. —

Unter Embates oder Embater versteht Vitruv, wie es scheint, den Modulus, d. h. den halben Durchmesser der Säule, der bei dorischer Ordnung die Maßeinheit gibt (siehe im 3. Kapitel des IV. Buches), während für jonische, korinthische und toskanische Ordnungen der Vitruvianischen Theorie nach der untere Durchmesser der Säule diejenige Größe ist, wonach die Verhältnisse und Teile des Werkes gemessen werden (siehe L. III c. 5, L. IV c. 1 und L. IV c. 7). Das Wort wird von einigen mit „Eingang, Anfang" principium übersetzt, es bezeichnet aber eigentlich einen Schuh, eine Socke und wurde vielleicht zum technischen Ausdrucke für die Basis, die in der römisch-dorischen Ordnung die Höhe des halben Durchmessers der unteren Säule hatte.

Zu Kapitel III.

Vitruv teilt nun den Bereich der Baukunst in 3 Teile, indem er ihn, außer der Ausführung von Bauwerken, auch auf die Gnomonik (Kunst die Sonnenuhren zu berechnen und herzustellen) und auf die Maschinenkunst ausdehnt. Das Bauen bestehe aber in der Ausführung öffentlicher Bauten und der von Privatgebäuden. Oeffentliche Arbeiten seien von dreierlei Art: Kriegsbau, Tempelbau und Nutzbau (opportunitatis).

Diese Stelle bestätigt die Thatsache, die außerdem erwiesen ist, daß die Baukunst nach antiken Begriffen mit allen technischen Bestrebungen in die innigste Berührung tritt und sie veredelt, ebenso wie die hohen Künste, die Malerei und Skulptur in mehrfachen Beziehungen in ihren Bereich fallen. Jene Erweiterung des Gebiets der Kunst zu bauen über alles Technische und das Unterordnen der verschiedenen Zweige der Kunst und der Technik unter die Baukunst ist der Gegensatz zu dem, was unsere Techniker aus der Architektur machen wollen, nämlich

eine im Grunde überflüssige Putzlieferantin für Formen, die vorher ohne sie bestimmt wurden. Damals war die Kunst noch nicht von der Wissenschaft abgelöst, ein jeder, der ein Werk zu schaffen hatte, behielt die drei unzertrennlichen Eigenschaften desselben gegenwärtig: Festigkeit, Zweckmäßigkeit, Schönheit, und in letzterer fand er meistenteils den Schlüssel und das Maß für die beiden anderen, indem der ahnende Schönheitssinn allein die schwierigsten und transcendentalsten dynamischen Probleme und Ausdrücke, vor denen unsere Wissenschaft zurückschreckt, zu integrieren vermag. Die wahrhaft architektonisch schönen Werke der römischen Ingenieure sowie derer des cinque cento sind auch in Beziehung auf Solidität und Zweckmäßigkeit den nach unvollkommenen Berechnungen und Erfahrungstabellen konstruierten Werken unserer modernen Techniker entschieden überlegen, über deren Solidität zum Teil schon die Zeitgenossen derer, die sie bauten, auf Kosten ihres Lebens eine Probe anzustellen Gelegenheit hatten, die ihnen zugleich zum Beweise der Zweckmäßigkeit dieser Anlagen gelten durfte.

Zu Kapitel IV.

Dieses Kapitel ist an positivem Inhalt so arm wie die vorhergehenden. Wie das zweite Kapitel an alte Schönheitstheorien, die wir nicht mehr kennen, anklingt, so sehen wir diesmal im Hintergrunde des Vitruvischen Bombastes alte Satzungen und Gebräuche der Auguren und Haruspices bei Wahl der Plätze für Feldlager und Gründung ihrer Umwallungen.

Man mußte seit ältester Zeit einen Schatz von Erfahrungen hierüber gesammelt haben, dessen sich die Priester bemächtigten, ihn in liturgische Formen kleideten und so mit religiöser Weihe umgaben; der Feldherr war in dieser Beziehung, sowie in den meisten wichtigsten Fällen seiner schwierigen Amtsführung, beschränkt durch den Einfluß jener mit der Ausübung der litur-

giſchen Gebräuche betrauten und durch den Volksglauben mächtigen Zeichendeuter, deren Zunft zugleich bei den Armeen das Geniecorps bildete, denen die Leitung und Ausführung von Kriegsbauten, z. B. das Abſtecken des Heerlagers, die Einrichtung von Feldverſchanzungen, das Schlagen der Brücken und dergleichen mehr oblag, weil ſie allein im Beſitze der dazu nöthigen phyſikaliſchen und mathematiſchen Kenntniſſe waren, weshalb ſie auch noch in ſpäterer Zeit, als ſich ihr Wirken nur noch auf die Beobachtung der liturgiſchen Gebräuche bei Einleitung und Einweihung ähnlicher Werke beſchränkte, pontifices, Brückenmacher hießen.

Ihr Wirken erſtreckte ſich auch beſonders auf großartigſte Waſſerbauten, die Emiſſäre im peruſiniſchen und im ſuburbiniſchen Tuscien, welche durch die Seiten der Berge gebrochen wurden, um durch Ablaſſung vulkaniſcher Seen Land zu gewinnen. Aus vorgeſchichtlicher Zeit ſtammend und nie gereinigt, fungieren ſie noch immer und unter dieſen der Emiſſarius des albaniſchen Sees als vornehmſtes Werk, das einem etruskiſchen Haruſpex zugeſchrieben wird. Sie geben Zeugnis von der Einſicht und dem Wiſſen dieſer Zunft und dem hohen Standpunkt der Waſſerbaukunſt in jenen frühen Zeiten.

Wie das Städteweſen der Alten ſeinen Urſprung unmittelbar vom Feldlager ableitete, ſo bleiben auch die Grundſätze bei Anlagen von Städten die gleichen, die durch die Erfahrungen und disciplinariſchen Reglements des Heerweſens bereits kanoniſiert waren; das monumentale, eigentlich architektoniſche Werk zeigt ſich auch hier unmittelbar gekettet und den Grundmotiven nach a priori geregelt durch das Proviſorium.

Wir leſen es aus vielen alten Schriften der Alten (Plato de leg. IV; Aristoteles de republ. VII, 11; Strabo I, 14) und ſehen es noch deutlicher an den noch erhaltenen Mauern und Städteanlagen, daß die Alten bei Gründung ihrer Städte große Sorgfalt auf die Wahl des paſſendſten Platzes verwendeten

und dabei bestimmte Regeln befolgten, die meistenteils den damals geltenden Prinzipien der Verteidigung und den für südliche warme Länder angemessenen Sanitätsrücksichten entsprachen, aber auch häufig nur alt überlieferte Satzungen waren, deren Beobachtung die Religion vorschrieb, obschon ihr Ursprung und ihr Zweck kaum mehr gekannt war. In heißen Ländern mußte die Vermeidung der Mittagssonne eine der ersten Sanitätsrücksichten bei Anlage neuer Straßen und städtischer Quartiere sein; so sehen wir, daß alle chaldäisch-assyrischen Burgen und Städte Vierecke bilden, deren Winkel nach den vier Himmelsgegenden orientiert sind, so daß die auf die Seiten senkrecht geführten Straßen niemals ihrer Länge nach von der Mittagssonne beschienen werden konnten. Dieselbe Orientierung haben wenigstens die Gräberstädte der Aegypter des alten Reichs.

Diese Rücksicht trieb auch die Alten, ihre Straßen und Plätze nicht zu breit und vast anzulegen und hierbei Verhältnisse zu beobachten, die unseren, durch die wüsten Plätze und breiten Chausseen moderner Hauptstädte verwöhnten, Augen kleinlich erscheinen, welche aber neben dem zwecklich-materiellen Vorzuge, den sie für jene Länder haben, den architektonischen Vorteil gewähren, durch ihre Beschränktheit die umgebenden Monumente, Paläste und Tempel größer und imposanter hervorzuheben.

Die strategische Rücksicht auf Sicherheit, verbunden mit der gesundheitspolizeilichen um die aria cattiva der Niederungen zu vermeiden, veranlaßte die Anlage der Städte auf Berghöhen oder auf künstlich angelegten Höhenplateaus, welche die Ebenen rings beherrschten. Gegen diese Rücksichten trat die Bequemlichkeit des Verkehrs und selbst zuweilen die Sorge um natürliche Wasserzufuhr zurück, indem man letzteres künstlich hinzuleiten bemüht war. Erst mit der Zeit glitten die Städte gleichsam aus ihren luftigen Höhen herab; der älteste Stadtteil war stets der höchst gelegene; er wurde das Kastell, die Akropolis, deren Gebiet oftmals (wie in Athen) schon eine Burg und, als Gegen-

satz zu ihr, auf niederer Terrasse, eine Altstadt umschloß. Sind hierin, sowie in einigen anderen Grundzügen fast alle antiken Städteanlagen einander gleich, so weichen sie sonst in wesentlichen Punkten voneinander ab; die Tusker oder Etrusker führten z. B. ihre Hauptstraßen nicht nach chaldäischer Weise von Nordost nach Südwest und von Nordwest nach Südost, sondern von Nord nach Süd und von Ost nach West, vielleicht zu Gunsten des in Italien so wohlthuenden Nordwindes (tramontana) und um den schädlichen Südwestwind (scirocco) möglichst abzuhalten, aber weit wahrscheinlicher in Uebereinstimmung mit alten, religiösen Vorstellungen, wonach selbst der etruskische Olymp die gleiche Orientierung hatte. Die regelmäßigen Städteanlagen werden erst wieder viel später Gegenstand des architektonischen Studiums, vorzüglich seit der alexandrinischen Eroberung Asiens. Doch bietet sich uns Gelegenheit, später hierauf zurückzukommen. Ueber die Haruspices der Etrusker und ihr architektonisches Wirken siehe O. Müllers Etrusker passim.

Zu Liber I Kap. IV § 2.

In cellis enim vinariis tectis.

Der Wein wurde bei den Alten zuerst als Most in große Kufen aus Thon gethan, die zuweilen 4—5 Fuß Durchmesser und 8—10 Fuß Höhe hatten. Man verwahrte diese Dolien in Vorratsräumen des Erdgeschosses, den cellis, die eigentlich keine Keller nach unserem Sinne des Wortes waren. — Die geringeren Weine wurden von dem Dolium getrunken, der bessere wurde vorher aus diesem in thönerne Krüge (cadi) und Henkelgefäße (amphorae) abgezogen. Die starken, strengen Weine (vinum austerum im Gegensatz zum vinum tenue, dem Tischwein) wurden in diesen kleineren Gefäßen, die vorher ausgepicht und mit Seewasser ausgespült und mit Myrrhen geräuchert werden mußten, auf dem flachen Söller des Hauses eine Zeitlang dem Sonnen- und Mondlicht ausgesetzt, hernach wohl verkorkt und ringsum mit Pech und

Gips überzogen, zuletzt in die Rauchkammer aufgestellt, damit durch das Erwärmen des Weines der allzuherbe Rebensaft milder und mürber würde. Das Ganze war eine Art von Einkochung durch gelinde Erwärmung. Diese Rauchkammern für den Wein hießen, zum Unterschiede von den cellae vinariae: apothecae. Vitruv II, 8 setzt sie gleich nach den Fruchtspeichern.

Der so bereitete Sekt war trübe und wurde erst durch Seihung genießbar, wozu man Trichter verwendete, die sich auf den ältesten Reliefs abgebildet finden. Man warf Schnee in den Trichter, um den Wein abzukühlen (colum nivarium). — Siehe Böttigers kleine Schriften Bd. 3. S. 186.

Gallicae paludes.

Die Gegenden des niederen Po, wo er ins Meer fließt, hatten zur Zeit der Römer eine ganz andere Gestalt als jetzt. Der Hauptgrund der Veränderungen, die sie erfuhren, liegt in der großen Masse von Schlamm, den der Po mit seinen Nebenflüssen am Ende seines Laufes in sehr langsamer Fortbewegung niederschlägt, wodurch er seit geschichtlichen Zeiten ein bedeutendes Delta gebildet und seinen Lauf verlängert hat. In den ältesten Zeiten floß der Po beinahe parallel mit der Apenninenkette, so daß der jetzige Porto di Primaro die Hauptmündung war. Hier lag die reiche Stadt Spina; zuerst am Meere erbaut, lag sie schon seit Strabos Zeiten 90 Stadien davon entfernt und war zu einem Dorfe herabgesunken. Jetzt kennt man den Platz nicht. Diese spinetische Mündung und eine unfern davon gelegene (ostium Caprasiae) waren nach Plinius die einzigen ursprünglichen und natürlichen, alle nördlichen Stromarme waren von den Etruskern gegrabene Kanäle, indem sie den Strom in die atrianischen Sümpfe, die 7 Meere genannt, leiteten. (Plin. Hist. n. III, 16.)

Diese Meere oder Sümpfe waren durch Lidos von dem

offenen Meere getrennt, ſtanden aber durch 7 Mündungen mit demſelben in Zuſammenhang, wie die Lagunen von Venedig. In und durch dieſe Seen oder Lagunen leiteten die Etruſker die künſtlichen neun Arme des Po, des Oſtium, Sagis, des Volane, dann nördlicher die Foſſa Philiſtina, mit der Tartarus genannten Mündung. An ihr lag das alte Atria und zwar unmittelbar an den Lagunen. Der jetzige Hauptſtrom des Po geht wenig ſüdlich von Atria in das Meer, eine Richtung, die er erſt um 1150 nach Chr. genommen hat. Seit jener Zeit hat der Po vereint mit der Etſch und dem Bachiglione die Gegend um Atria zum feſten Lande gemacht, welches die Sümpfe Comacchios von den Lagunen Venedigs trennt, die als letzter Ueberreſt der septem maria nur durch die Ableitung der Brenta, welche Fra Giocondo, der Herausgeber des Vitruv, veranlaßte und ausführte, der Verſumpfung, die ſie bedrohte, entgingen. Vgl. hierüber K. O. Müller, Die Etruſker Bd. I S. 230, woſelbſt in den Anmerkungen auch alle dieſen Gegenſtand betreffenden Schriften genannt ſind.

Die Gegend von Comacchio könnte heutzutage nicht mehr als Beiſpiel einer geſunden Niederung den pontiniſchen Sümpfen entgegengeſtellt werden, denn ſie iſt jetzt mit dieſen in gleichem Zuſtande der Verödung und vergiftet durch Sumpfluft. Nach einer von Plinius erhaltenen alten Nachricht blühten einſt 23 Städte in der Gegend, die jetzt nach vielfachen vergeblichen Verſuchen, ſie zu retten, für immer dem Typhon verfallen zu ſein ſcheint. Appius Claudius führte im Jahre Roms 441—442 ſeine berühmte Landſtraße hindurch, die noch zum Teil erhalten iſt. 152 Jahre nach ihm wurden umfaſſende Entwäſſerungsarbeiten wieder nötig, die Cethegus ausführte. — Cäſar faßte den großartigen Plan, den Tiberſtrom mitten hindurchzuführen und bei Terracina münden zu laſſen. Ihn ereilte das Schickſal vor der Ausführung ſeines Planes. Spätere Verſuche, das Land zu retten, fanden unter Auguſtus und Trajan ſtatt. Vierhundert

Jahre ſpäter ſtellte Theodorich, der Gotenkönig, verſchiedene Waſſerbauten daſelbſt wieder her. Dies waren die letzten Anſtrengungen dieſer Art aus der Römerzeit. Dann blieben bis an das Ende des 13. Jahrhunderts dieſe Gegenden ihrem Schickſale überlaſſen. Der Papſt Bonifacius VIII. dachte zuerſt wieder an ihre Austrocknung (1294). Nach ihm Martin V. (1417), Leo X. (1514) und Sixtus V. (1585). Zuletzt Pius VI., von dem die Wiederherſtellung der Appiſchen Straße herrührt. In dieſem Jahrhundert geſchah noch nichts zu der Fortführung des kräftig unternommenen Werkes, und als ich im Jahre 1831 dieſe Gegenden zu Fuß durchwanderte, ſah ich nur verlaſſene Wohnſtätten und vollſtändige Verödung, obſchon mir die Kanäle und Straßen in gutem Zuſtande zu ſein ſchienen. Ganze Städte mit gotiſchen Giebeln und Kirchtürmen, wahrſcheinlich aus der Zeit des Bonifacius VIII., ſieht man aus den wüſten Schilfgefilden hervorragen, wenn von den Mauern des antiken Norba herab das fluchbeladene Sumpfland vor einem liegt.

bemalte Architektur und Plaſtik bei den Alten.

Grau, teurer Freund, iſt alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

Zuerſt erſchienen bei
J. F. Hammerich in Altona 1834.

Meinem Lehrer und Freunde
dem
Herrn Gau,
Ritter der Ehrenlegion, Architekten des Gouvernements zu Paris,
verehrungsvoll zugeeignet.

Vorwort.

Der Eifer, mit dem der Verfaſſer einen veralteten Gebrauch in Schutz zu nehmen bemüht iſt, könnte ihn bei manchem verdächtigen, als wäre es ſeine Abſicht, ſeine Zeitgenoſſen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal alle nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.

Ehe er ſich dem Vorwurf einer ſo verderblichen Nachahmungsſucht unterzöge, teilte er lieber den Wunſch eines verſtorbenen Staatsmannes, der in Bezug auf neugriechiſche Verhältniſſe einſt äußerte, daß er gerne alle Spuren der Antiquität bis auf den letzten Stein vertilgen möchte, weil er ſie für ein Haupturſache unſerer modernen ſchwankenden Halbheit anſehe.

Eine rein antiquariſche, gelehrte Abhandlung zu liefern kann ebenſowenig in ſeiner Abſicht liegen, ſondern er wünſcht ſeinen

rufe als Architekt durch Hinweiſung auf das Praktiſche getreu bleiben. Denn ſo allein treten langbeſtrittene Anſichten ins ben und können unmittelbaren Nutzen ſchaffen.

Man macht der Architektur unſerer Zeit den Vorwurf, ß ſie im Wettlauf der Künſte hinter ihren Schweſtern zurück- ibt und den Bedürfniſſen, die eine ganz neue und, wie es ı Anſchein hat, für die Kunſt vorteilhafte Geſtaltung der nge notwendig macht, keineswegs mehr entſpricht. Leider ıt ſich dieſer harte Vorwurf nicht ganz widerlegen. In dem fühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern hilft ı die halbbankerotte Architektur durchs Papier und bringt eierlei Sorten davon in Umlauf, um ſich wieder zu erholen. e erſte Sorte ſind die Durandſchen Aſſignaten, die dieſer hachbrettskanzler für mangelnde Ideen in Kurs ſetzt. Sie ıtehen aus weißen Bögen, die nach Art der Stickmuſter oder hachbretter in viele Quadrate geteilt ſind, auf denen ſich die ſſe des Gebäudes ganz mechaniſch ordnen. (Man vergleiche s Durandſche Werk: Précis des leçons d'architecture etc.)

Wer zweifelt noch an ihrem vollgültigen Wert, da man n alles, was die Alten nur wie Kraut und Rüben durch- ıander warfen, die heterogenſten Dinge ohne vieles Kopfzer- echen unter einen Hut bringt, da durch ſie der nagelneue olytechniker zu Paris binnen ſechs Monaten ſich zum vollen- ten Baukünſtler bildet, da ihre Quadrate, auf denen ſich, wie n ſelbſt, Reitbahnen, Thermen, Theater, Tanzſalons und ızertſäle in einen Plan zuſammenfügen, den großen aka- miſchen Preis davontragen, da ganze Städte, wie Mannheim d Karlsruhe, nach ihren ſtrengen Prinzipien erbaut wurden?

Die zweite Papierſorte, die in der allgemeinen Ideennot ht minder zu ſtatten kommt, iſt das durchſichtige Oelpapier. urch dieſes Zaubermittel ſind wir unumſchränkte Meiſter über e, mittlere und neue Zeit. Der Kunſtjünger durchläuft die elt, ſtopft ſein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durch-

zeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören.

Doch, Scherz bei Seite, fördert uns dieses alles? Wir wollen Kunst: man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen, und nicht bloß die Schönheit da sehen, wo Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. So lange wir nach jedem alten Fetzen haschen und unsere Künstler sich in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, so lange ist keine Aussicht auf ein wirksames Künstlerleben.

Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Ihr stolzer Wille kann wohl ein Babylon, ein Persepolis, ein Palmyra aus der Sandwüste erheben, wo regelmäßige Straßen, meilenweite Plätze, prunkhafte Hallen und Paläste in trauriger Leere auf die Bevölkerung harren, die der Gewaltige nicht aus der Erde zu stampfen vermag, — das organische Leben griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit.

Aber welcher Art ist unser Bedürfnis und wie sollen wir es künstlerisch bearbeiten?

Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Kultus und seine Staatsverfassung. In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichen, war beides ein Bedürfnis, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen. Es würde zu weit führen, zu erörtern, ob und inwiefern das protestantische Christentum eine Richtung nahm, die dieser Verbindung des Staats mit der Kirche nachteilig wurde, mehr noch der Kunst, und wie darauf der Indifferentismus sich entspann, unter dem die Kunst vollends erstarrte. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle entbehren kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohl des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln mußte, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisiert.

Gemäß der angeführten Richtung des Jahrhunderts für große allgemeine Interessen gestaltet sich das häusliche Leben ebenfalls anders. Je größer und reicher das öffentliche Leben zu werden verspricht, in gleichem Maße beschränkt sich das Privatbedürfnis. Moderner Aufwand wird bestritten mit den Zinsen des Kapitals, das im Mittelalter ein standesmäßiges Auftreten verlangte. Die Ausgleichung der Stände wird dadurch erleichtert. Nicht mehr Trutz und Schutz gegen Privatfeinde soll das neue Wohnhaus gewähren, nein, Bequemlichkeit und Anmut sind die einzigen Erfordernisse desselben. Florentinische und römische Paläste sind unserer Zeit fremd und dulden keine Nachahmung im verjüngten Maßstabe. Byzantinische Kirchen,

gotische Kreuzgänge und Klöster sind moderne Ruinen, wo Eigenwille sie errichtet, und passen allenfalls in englischen Parkanlagen als reine Dekoration. Gemächlichkeit der häuslichen Einrichtung hat sich am vollendetsten in England ausgebildet. Englische Industrie war unermüdlich beschäftigt, um alle kleinsten Bedürfnisse der Häuslichkeit zweckmäßig zu befriedigen, und erfand dazu neue haushälterische Mittel. Das gründliche Studium der Naturwissenschaften führte zu den wichtigsten Entdeckungen. Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen. Es spreche das Material für sich und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit, auf der man sich dann mit aller Liebe der unschuldigen Stickerei des Zierats hingeben darf. Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Ueberzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, daß dies Bedürfnis auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, notwendig.

Die Schwere und Widerstandsfähigkeit des Metalls schreibt leichte, zierliche und durchbrochene Formen vor. Das Einfache, das heißt die plumpe, altjungferliche Armseligkeit der Stuccaturzeit kommt in Mißkredit; denn in der That, es ist großer Mißbrauch mit dem unschuldigen Worte „einfach" (simple) getrieben worden. Weil aber der Geschmack nicht Zeit hatte, am allerwenigsten in England, dem steigenden Gefühle des Bedürfnisses auf dem Fuße zu folgen, so fing man in dem Verzierungsdrange vor wenigen Jahren an, das Mangelnde aus der romantischen

Zeit der Renaissance zu entlehnen, und jetzt sind wir schon in dem Rokoko von Louis XV. Das schnelle Fortschreiten gibt uns Hoffnung, daß der Unfug nun bald am Ende ist.

Bei so mißlichen Umständen ist es immer ratsam, unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen, was sie unter ähnlichen Verhältnissen thaten. Nicht ihren toten Buchstaben nachahmen, nein, ihren Geist einsaugen und die zarte Südpflanze der Kunst auch diesesmal direkt von ihrer Heimat beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von neuem entartet, das wird förderlich sein. Auch bei den Alten bildeten Konstruktionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Teil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eigenen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine, gebildet. Nur wenige Spuren davon erhielten sich. Aber manche Auskunft geben die pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architektur entlehnt sind. Hauptsächliche Anwendung scheint sie bei Begründung von Alexandrien und den gleichzeitigen Konstruktionen gefunden zu haben. Antike Bronzebruchstücke weisen gleichfalls darauf hin. Ebenso interessant und besser erhalten sind die Holzkonstruktionen, die freien verzierten Dachstühle des Mittelalters. Und sollte ein System der griechischen Tempelmalerei nach übrig gebliebenen Spuren, so wahrscheinlich wie möglich zusammengetragen, nicht gleichfalls in unserer Zeit willkommen sein?

Wenn schon unser Privatleben sich der antiken Einfalt und bürgerlichem Gemeinsinn anpaßt, so hat diese Veränderung, die offenbar zum großen Gewinn der öffentlichen Mittel ausfallen mußte, nicht überall die heilsamen Folgen für das Allgemeine erreicht, die man erwarten durfte.

Die stehenden Armeen kosten das Mark des Landes, und kostbare Monumente der Eitelkeit uud des Eigensinns erheben sich an den Stellen, die dem öffentlichen Nutzen geweiht sein sollten.

Selbst bei dem redlichsten Willen wird des bevormundeten Volkes wahres Bedürfnis nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Stoen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern, mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinsinns und des öffentlichen Wohls. Nicht nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt, nein, da, wo Bedeutsamkeit und Bestimmung sie erheischte, standen die Monumente, scheinbar regellos, aber nach den höheren geistigen Gesetzen des Staatsorganismus bedungen. Alles war im Maßstab zum Volke konzentriert, in enger Umschließung, und dadurch imposant. Der Gegensatz von späteren Hauptstädten, bei deren Erbauung die unendliche Ebene, nicht das kleine Menschenbedürfnis den Maßstab gab und wo die kolossalsten Massen in dem grenzenlosen Raum verschwinden.

Hamburg, vom Elbstrom, der es nährt, und von einträglichen Ländereien im beschränkten Raume zusammengedrängt, ein Freistaat und reich, an der Grenze jener großen Steppe, die sich von Tiflis bis nach Bergedorf erstreckt, schon von Karl dem Großen erkoren, eines der nördlichen Bollwerke des neu sich verjüngenden westlichen Europas zu bilden, trägt in sich den Keim des wahrhaft Vortrefflichen und Schönen. Es könnte ein nordisches Venedig, ein Genua sein, wenn der Gemeinsinn es dazu erwecken wollte, indem er dem Aufwande der Bürger eine großartige Richtung gäbe.

Altona, den 10. März 1834.

G. Semper.

Der Verfasser dieses Aufsatzes ist erst seit wenigen Tagen heimgekehrt von seinen Wanderungen auf jenem klassischen Boden (Italiens, Siciliens und Griechenlands), welcher zu allen Zeiten den Künstler lockte, weil auf ihm die zarte Pflanze der Kunst

nheimiſch wächſt, ſie ſtets daher in unſere minder begünſtigten onen verpflanzt wurde, weil, in ſeiner Unerſchöpflichkeit, er mer neue Ausbeute im Bereiche der Kunſt darbietet.

Das Studium der Monumente alter und neuerer Zeit ußte den Verfaſſer, als Architekten, am meiſten beſchäftigen; llein zu ihrem Verſtändnis mußte er ſtreben, daß ihm Natur, mgebung und Menſchen nicht fremd blieben. Er mußte ein= eimiſch denken und fühlen lernen und auf den Zuſammenhang uſchen, der dort Natur und Kunſt, Altes und Neues verknüpft, daß das eine aus dem anderen organiſch erwächſt und alles ls Naturnotwendigkeit erſcheint. Er wagt es, von Zeit zu Zeit em Leſer einiges aus ſeinen Skizzenbüchern mitzuteilen, wo glaubt Neues geben zu können. Möge der gute Wille dem rfolg das Wort ſprechen!

In den Begriffen, die über die Monumente der Alten ver= reitet ſind, bleibt eine Lücke, die den Weg zum Verſtändnis nes Zuſammenhanges, von dem die Rede war, unzugänglich achte und uns verſagt, uns eine richtige Vorſtellung der An= ke in ihrer Neuheit, im Einklang mit dem Zuſtande der menſch= chen Geſellſchaft jener Zeiten und mit ſüdlicher Natur zu bilden. ur als Ruine, im Gewande des Altertums ſteht ſie uns har= oniſch klar vor Augen. Ein nach bisherigen Begriffen reſtau= ierter Tempel iſt ein eisgraues Unding, ein in den ſonnen= rbigen Süden verſetzter St. Petersburger Schneepalaſt.

Es iſt in der That eine auffallende Erſcheinung, daß durch as ganze verfloſſene Jahrhundert, welches ſich auszeichnete in em Beſtreben, Bildung jeder Art auf das genaue Studium der lten zu gründen, die wichtige Frage über Polychromie antiker Konumente faſt ganz unberührt geblieben iſt. Und doch iſt ein ründliches Verſtändnis des Altertums, geſchweige das Eingehen n den Sinn der Antike bei Kunſtleiſtungen nicht möglich, ſo nge ſie ungelöſt bleibt.

Aber welche Veranlaſſungen hielten uns ſo lange entfernt

von der Berücksichtigung und Beantwortung dieser Frage, und wie kommt es, daß die neuesten Anregungen derselben beim Publikum so wenig Glauben und beifälligen Anklang gefunden haben? Vor allem aber, wie und wann wurde es zur Frage, wann fing man an zu zweifeln, daß einst alle bildenden Künste in inniger Verbindung zusammenwirkten und an Monumenten aller Art in ein ebenmäßiges Ganzes verwebt, harmonisch und kräftig ineinander griffen? Gelingt es, hier den Gang der Kunstgeschichte zu verfolgen, so ergibt sich dann die Beantwortung alles übrigen von selbst.

Schon seit ihrer frühesten Entwickelung aus dem Keime, den das menschliche Bedürfnis ins Leben rief, erscheinen uns die Künste in einem engverwachsenen Zusammenhange, dessen Auflösung nur gewaltsam geschehen konnte, und unvermeidlich Entkräftung oder Entartung zur Folge hatte. Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die ersten rohen Behausungen gegen Wetter und feindliche Verfolgung auszuschmücken. Dies geschah sehr frühe, denn zu den ersten Bedürfnissen der jugendlichen Menschheit gehört das Spiel und der Schmuck. Man übertünchte die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes, woraus die Behausung zusammengebaut wurde. Der kindlichen Phantasie gefielen lebhafte Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, daß ein Ueberzug dem Holze, dem Thone, ja selbst dem Steine größere Dauerhaftigkeit verleiht. Gleichzeitig entwickelten sich die ersten Religionsbegriffe. Man bevölkerte die Erde mit rein menschlich gebildeten Göttern. Ihnen gebührte menschliche Behausung, nur veredelter, schöner, erhabener. Der reichste Schmuck war ihnen vorbehalten. An den Tempeln übten die Künste ihre kaum erkannten Kräfte. Nicht mehr genügte nun die bunte rohe Tünche, es mußten Zieraten, geregelte Formen, der Natur abgesehen, ihre Stelle ersetzen. Man kratzte rohe Um-

riſſe in die Fläche, hob ſie mit platten Tönen hervor aus der anders gefärbten Grundfläche und that ſomit den erſten Schritt in die Plaſtik und Malerei.

Aber dabei blieb man nicht ſtehen. Man vertiefte die Gebilde in die Fläche oder erhob ſie in flachen und platten Vorſprüngen. Jedoch hörte man nicht auf, ſich der lebhaften Farben zu bedienen. Dieſen merkwürdigen Standpunkt der vereinigten Malerei und Skulptur beobachtet man namentlich an den älteſten Monumenten Nubiens und Aegyptens und an den rohen plaſtiſchen Bildungen der Etrusker.

Der folgende Schritt war wohl, daß man ſuchte, die an ſolchen gemalten Halbreliefs beobachteten Licht- und Schattenlinien durch Farbenilluſion auf der Fläche nachzuahmen. So entſtanden die erſten gemalten Formen mit Schatten und Licht. Und nun war kein Sprung mehr zu machen, ſondern die Nothwendigkeit führte es herbei, daß auf der einen Seite die Malerei der Wahrheit und Vollkommenheit ſich näherte, indes auf anderem Wege die Skulptur gleichen Schrittes dieſelbe Wahrheit durch reelle Licht- und Schattenpartieen, hervorgerufen durch wohlberechnete und der Natur entlehnte Erhöhungen und Vertiefungen in dem gemalten Stoffe, erreichte.

So bildete ſich allmählich die ganze Reihe von Uebergängen aus; die Malerei blieb im Gebiete der Plaſtik, die Plaſtik verſtärkte ihren Effekt durch die Malerei*), und von der

*) Es muß bemerkt werden, daß hier die Statue als letzter Schritt, das Relief durch Nachbildung der ganzen Form der Natur ſo nahe zu bringen wie möglich, betrachtet wird. Als ſolche muß man z. B. die freiſtehenden Giebelverzierungen griechiſcher Tempel betrachten. Den Uebergang zur freiſtehenden Statue bilden Hautreliefs, wie die des Theſeustempels.

Vielleicht iſt die iſolierte Bildſäule, das Standbild, auf ihrem eigenen, vom Relief unabhängigen Wege entſtanden. (Man ſehe weiter unten.) Anmerk. d. Verf.

freistehenden Statue und der Rondebosse bis zu den Malereien mit platten Tönen standen dem ordnenden Geiste die Mittel zu Gebote, aus denen er dem Orte und den Umständen angemessene Wahl zu treffen hatte. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument*) zu einem Inbegriff der Künste aus, das, als einiges zusammenhängendes Kunstwerk, sich in seinen Einzelheiten erklärte, entfaltete, bestätigte. Und es entwickelte sich von selbst das Verhältnis der Architektur, als besondere Kunst betrachtet, zu den übrigen Schwestern.

Auf Monumenten waren die Künste berufen, bald im schönen Wettstreit sich einzeln zu zeigen, bald in mannigfaltigen Verbindungen gemeinsam im Chor zu wirken.

Der Architekt war Chorage, er führte sie an; sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Verteilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältnis und Oekonomie der Mittel. So überschauete er mit unparteiischem, noch nicht durch Theorienwesen geschwächtem Auge das Ganze und fand willigen Beistand von allen Künstlern, die noch nicht zu Dekorationsmalern und Stuccaturarbeitern sich herabwürdigten, wenn sie dem Architekten gehorchten.

Die Baukunst, solchergestalt als Inbegriff der Künste überhaupt bezeichnet, machte (so sehr auch diese Behauptung den herkömmlichen Ansichten widersprechen mag) auf ihrer stufenweisen Ausbildung keineswegs einen Uebergang vom Einfachen ins Reichere und vom Reichen ins Ueberladene. Sie war

*) Herr Dr. Brönsted in seinem gelehrten Werke über die Skulpturen des Parthenon macht einige treffende Bemerkungen in Bezug auf die Anwendung der Farben bei den Tempelverzierungen der Griechen. Er betrachtet die Malerei nur von dem Gesichtspunkte des Ersatzes für fehlende und ersparte Formen der Plastik. Anmerk. d. Verf.

vielmehr sehr frühe, seit ihrer Kindheit, bei aller Einfachheit der Grundformen höchst geschmückt und glänzend. Dieses glänzende Chaos entwirrte sich. Es entstand Ordnung und Stil, das ordnende Gesetz, von tyrannischen Zünften gehandhabt, herrschte lange, finster und strenge, ehe der freiere Genius es wagte, die veralteten Formen, die Schranken des Mittelmäßigen zu überschreiten. Der erwärmende Genius brachte Reife, Fülle und Freiheit, in der sich die Kunst aus dem wimmelnden Blütenschwall zur herrlichen Frucht entwickelte*). Aber die Glut, weil sie sich opfert, Glanz und Wärme spendet, verzehrt sich schnell. Es erfolgte Ueberreife, strotzende Ueberfüllung, endlich Erschlaffung und Welken, bis zuletzt der Zeiten Sturm Stamm und Frucht zu Boden schlug.

Der Reichtum primitiver Kunstwerke erklärt sich aus dem Bedürfnis aller jugendlichen Völker, ihre rohen Formen mit einer Menge schmückender Aeußerlichkeiten auszusteuern. Ihnen legten dunkle Religionsbegriffe schon frühe einen geheimen Sinn unter. Die Völkerkunde gibt darüber Aufschluß. Man erinnere sich der Beschreibung reicher Wohnungen, Waffen und Geräte im Homer und Hesiod. Die Monumente von Nubien und Aegypten mit ihren Hieroglyphen und Malereien sind je älter, desto überhäufter. Aber in ihrer Ueberladung drückt sich eine Anspruchslosigkeit, eine Gesetzlichkeit aus, welche diese frühe

---

*) Religion war zu allen Zeiten die Amme der Künste. Sie alterten mit ihr. Insofern lassen sich ihre Lebensstadien mit den Alterszuständen der Religionsbegriffe und Formen bezeichnen. Die Kunstgeschichte ging durch die Mystik, Symbolik und Allegorie. In ihrer letzten Periode der Entartung verliert sie alle Bedeutung und macht sich den verfeinerten Sinnenreiz zum allgemeinen Vorwurf. Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein. Schönheit ist eine notwendige Eigenschaft des Kunstwerks, wie die Ausdehnung der Körper. Niemandem ist es eingefallen, an einem hingestellten Kolosse bloß den reinen Begriff der Größe darzustellen. Anmerk. d. Verf.

Kunstperiode bezeichnet und sie der erst sehr spät erfolgenden Ueberfüllung und Geschmacklosigkeit schroff entgegenstellt. Jenes sind die reichen, buntgestickten Windeln, dieses die goldenen Sargverzierungen der Kunst. Auch von griechischer Kunst sind uns Bruchstücke aus der bezeichneten Periode erhalten. Das Grabmal der Atriden oder die sogenannte Schatzkammer des Atreus bei Mycene muß schon nach des Pausanias Beschreibung, die er von diesem und ähnlichen Monumenten gibt, sehr reich verziert gewesen sein. Ihr Inneres, das einen bauchigen Kegel bildet, war mit vergoldeten bronzenen Platten ausgelegt. Man bemerkt noch die Spuren der Nägel von Bronze in den Fugen der Steine. Die an ihrem Eingange gefundenen Säulen sind vom höchsten Interesse. Jetzt finden sie sich im Innern einer Kirche bei Nauplion. Eine Basis derselben liegt noch an ihrer Stelle. Die Säulen sind in ihrer ganzen Länge mit blitzförmig sich schlängelnden plastischen Verzierungen bedeckt, welche ihnen das Ansehen geben, als wären sie aus byzantinischer Zeit. Untersucht man den Charakter der Verzierungen aber genauer, so findet man ihn rein griechisch; besonders spricht sich dieser Charakter an dem Profile des Sockels aus*).

Auch die Gräber von Corneto und Volci gehören hierher, wenn schon der völkerkundige Zusammenhang der Griechen und Etrusker eine unentschiedene Frage bleibt. Auch diese Monumente sind reich verziert, und waren von außen, nach sichern Spuren, mit Formen, Farben, Bronzen und Vergoldungen überhäuft. Höchst merkwürdig sind die an ihnen gefundenen Ueberreste (stets bemalter) Skulptur, weil sie zugleich an ägyptische Kunst und an die oben erwähnten Verzierungen aus der vorhistorisch griechischen Zeit erinnern.

Aus diesen Ueberresten vorhistorischer Kunst scheint unver-

*) Man sehe die Restauration dieses Monumentes in dem Supplement zu den Alterthümern von Athen, gezeichnet und herausgegeben von Cockerell ꝛc. Anmerk. d. Verf.

kennbar hervorzugehen, daß ein langer Zustand bürgerlichen Behagens, von Reichtum und Luxus und ungestörten Friedensgenusses mit allen seinen glücklichen und unseligen Folgen demjenigen voranging, in welchem uns in den ersten Ueberlieferungen das griechische Volk entgegentritt*). Der Horizont unseres Wissens schließt sich über jener thatenlosen flachen Zeitebene, die nichts Hervorragendes bezeichnet. Alles, was aus ihr stammt, erscheint uns ohne Zusammenhang und ist durch keine sicheren Nachrichten beurkundet.

Da entzündete der Funke des Prometheus die Gemüter und erweckte das Feuer der Freiheit und des politischen Selbstgefühls. Mit dem Kampf um Freiheit gegen innere Tyrannen und fremde Invasionen entwickelten sich und reiften jene wunderbaren Kräfte, durch die sich Griechenland über alle Völker aller Zeiten erhob. Der Genius der Kunst entfaltete seine Schwingen. Auch ihm waren die beschränkten Formen, in welche er sich gezwungen sah, zu enge geworden. Der strenge Stil mußte weichen und es ging vielleicht ein kurzer Zeitraum revolutionärer Uebertreibung dem höchsten Punkte der durch Geschmack gebändigten Freiheit, dem Iktinus, Phidias und Polygnot voran. Die ausschweifenden Formen älterer Tempel, die übertriebenen, fratzenhaften Reliefs einiger sizilianischer Monumente bringen auf diese Vermutung; und zeugt nicht selbst der bekanntlich ältere Tempel des Theseus von freierer Behandlung als das Parthenon und die Propyläen?**)

---

*) Das vorgeschichtliche Griechenland mag wohl in mancher Hinsicht vergleichbar sein mit China und anderen väterlich regierten Staaten, in denen materielles Behagen das Hochgefühl der Freiheit ersetzt. Anm. d. V.

**) Analog bildete sich aus Volksliedern, Festgesängen und Sagen mit dem Entstehen der Freistaaten griechische Litteratur zu der höchsten Vollkommenheit aus, indem sie bei möglichst reiner Form und Schönheit einen bestimmten volkstümlichen Zweck vor Augen behielt und noch nicht, wie später, Ausgeburt des eitlen Ichs war. Anmerk. d. Verf.

Dieser glückliche Zeitraum brachte altdorische Kunst zur Reife. Altertümliche und, wenn man will, barbarische Motive, besonders aber durch Religion geheiligtes Herkommen wurden in ihr naiv aufgefaßt, aber durch technische Vollkommenheit und der Natur entlehnte Geheimnisse erhoben und geadelt. Sie ist die Grundform der ganzen griechischen Kunst, ihr genaues Studium ist für uns, die wir unsere Kunst den antiken Formen nachzubilden bemüht sind, von höchster Wichtigkeit, und dennoch, wie wenig kennen wir sie! Wir haben das übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. Es fehlt diesen Kopien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natürlich an Originalität und Leben. Das Ebenmaß der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muß, obgleich sie alles bedungen notwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die griechische Reinheit zu suchen, und diese ganz unrichtige Idee in Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachäfferei jene Mammutsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.

Das Magere, Trockene, Scharfe, Charakterlose der neueren Erzeugnisse der Architektur läßt sich ganz einfach aus dieser unverständigen Nachäfferei antiker Bruchstücke erklären.

Doch kehren wir zur alten Kunst zurück, die wir in ihrer schönsten Entfaltung verließen. Ihr folgte die üppige Zeit jonischer und korinthischer Kunst: beides Variationen des altdorischen reineren Grundstiles. Eine entartende Pracht und asiatische Ueberfüllung bezeichneten sie. Was im Dorischen nur verschönernde Stickerei war, die der Grundform nie schaden konnte, tritt hier schon zu sehr hervor und macht sich geltend durch anspruchsvolle Ueberladung. Aber der nächste Schritt erst ging bergabwärts. Das Alte beläftigte, die Mode fing an zu walten,

das Band, was die Künste verknüpfte, hörte auf, die Architektur sah sich verlassen. Bildnerei, auf eigene Mittel stolz, erreichte eine unübertroffene Kunstfertigkeit unter den rhodischen Meistern; allein dem ohne Zusammenhang Entstandenen fehlte der tiefere Sinn und der Einklang. Die Malerei, die leichtfertige Schwester, gab sich jeder willkürlichen Laune des Künstlers und den Gelüsten der Reichen hin.

Auf diesem Stande befand sich griechische Kunst, als die Römer sie adoptierten. Zwar mußten sie schon längst mit Griechentum vertraut gewesen sein, allein als rohe Krieger überließen sie die Ausübung der Kunst den Fremden. Erst mit dem Uebermut des Sieges und steigendem Reichtum regte sich Prachtliebe und Wetteifer. Ehrgeiz war der Vater römischer Kunst. Unter den Römern scheint der Gebrauch, durch reiches und farbiges Material die Malereien der Architektur und plastischer Formen zu ersetzen, erst allgemein*) üblich geworden zu sein. Ihrer Prunksucht genügte nicht die Ueberzeugung, die bei den Griechen so viel Wert hatte, daß auch innerer Gehalt der äußeren Schönheit entspreche, sie verbannten so viel wie möglich den älteren Gebrauch der Bemalung und ließen das kostbare Material für sich selber auftreten. Sie schleppten mit ungeheurem Kostenaufwande aus allen Teilen der Welt buntfarbige Steine und seltene Holzarten herbei, um den Mangel am wahren Schönheitssinne, der stets die einfachen nächsten Mittel ergreift, um zu wirken, durch Reichtum zu bemänteln. Auszusaugende Provinzen, eroberte Staaten verbürgten für die im Staatsschatz entstandenen Lücken. Und haben ihre Riesenwerke die einfachen der Griechen überlebt?

---

*) Schon den Aegyptern und Griechen war er bekannt. Im Innern des Pandroseums hat der Verfasser bei einer Ausgrabung einen Säulenschaft von sehr hartem, lebhaft grünem Steine gefunden, der ungefähr anderthalb Fuß im Durchmesser hatte. Anmerk. d. Verf.

In diese Periode fällt auch, wo nicht die Erfindung, (denn in Griechenland gab es deren schon), doch wenigstens die allgemeine Verbreitung der Mosaike. Aber sowenig es möglich ist, durch mühsames Zusammentragen von Steinchen die Freiheit der Behandlung, die feinen Uebergänge des Farbenschmelzes, die Mannigfaltigkeit des Effektes zu erreichen, die der geschickte Maler mit zwei Tropfen Farbe schnell hervorruft, ebensowenig konnte buntsteinige Architektur und aus verschiedenen Marmorarten zusammengesetzte Skulptur die Schönheit, Mannigfaltigkeit und Eleganz polychromer griechischer Monumente ersetzen. Das Gebiet des Mosaikarbeiters ist immer die Kopie, es mag sich nun um Marmorblöcke handeln, oder um feine Steinchen.

Dem Künstler aus der besseren Zeit mußte das leichte ursprüngliche System der Polychromie durch Farben mehr zur Hand liegen und er in ihm seinem Genius ungestörter folgen können. Der Vorteil größerer Oekonomie macht dasselbe auch unseren Zeiten besonders empfehlbar.

Diese Ansichten widersprechen der häufig angenommenen Vorstellung, als sei die Polychromie der Griechen als eine ärmliche Nachbildung des vielfarbigen Marmors und des Mosaiks anzusehen. Der Verfasser wünscht, daß seine schwachen Andeutungen zu gründlichen Erörterungen über diesen wichtigen Gegenstand Anlaß geben mögen.

Aber neben dem Gebrauche, mit dem verschiedenfarbigen Materiale zu malen, blieb dennoch auch in Rom die alte Polychromie in steter Aufnahme. Alle Monumente Roms, die aus weißem Marmor, oder aus gemeinem Steine bestehen, zeigen Spuren der Bemalung.

So war das uralt herkömmliche Prinzip der Polychromie noch vollkommen herrschend bis in die spätesten Zeiten des römischen Reiches, und selbst mitten im Gewirr der eindringenden Barbaren und der Zerstörung erhielt es sich aufrecht und

vielleicht neue Bestätigung in den Kunsttraditionen, die Barbaren aus ihren Wohnsitzen mitbrachten.

Die Kunstgebilde entsprachen hierauf den verwirrten Verhältnissen, in denen an den Trümmern der antiken Bildungswelt eine neue aus der rohen Barbarei abschliff, dem Demant ch, der nur durch Demantstaub sich polieren läßt. Noch gibt einen Gibbon, der die Kunstgeschichte jener Zeiten geschrieben e. Was aber aus ihnen übrig geblieben ist, basilike, byzanche, sächsische, normannische, sarazenische Kunst, dann darauf end die Architektur der Goten, Mauren, Venezianer, Florenr bis in die wichtige Periode der Wiedergeburt hinunter, t alles den Charakter antiker Polychromie. Mannigfaltig unverkennbar sind die Spuren, welche zum Beleg des agten dem Reisenden überall in Italien, Deutschland, Spanien Frankreich entgegentreten. Dies Prinzip hatte sich mit en anderen Grundformen der Antike noch erhalten, als im ang des 15. Jahrhunderts ein neuer Revolutionseifer die istler ergriff, die Tradition ihrer Väter abzuschwören, und Enthusiasmus für die Antike ihren Geist gleichsam nur am ne trinken zu wollen. Glänzend war der Erfolg ihres kühnen rebens. Die Form der Architektur und Skulptur verschönerte Sie entstand fast in antiker Reinheit. Allein im Sturme Jahrhunderte war manches an der Antike verschwunden, das durch Tradition erhalten hatte. Man glaubte ihr nicht r, weil sie in der Vergleichung der vorhandenen Ueberreste Altertums keinen Beleg fand. Die schwachen Spuren der ben, Bronzen und anderer mobiler, aber durchaus ergänzenEinzelheiten wurden bei dem Uebermaß neuer Gegenstände, damal den Bewunderern der neuerstandenen Antike sich drängten, leicht übersehen.

So tritt uns Brunelleschi mit seinen Zeitgenossen und nach die römischen und florentinischen Meister alle, namentlich hel Angelo zum erstenmal mit ungemalter nackter Architektur

entgegen. Nur der zarte antike Bramante suchte noch Vermittelung herzustellen. Seine Schöpfungen sind weniger revolutionär. Er achtete in ihnen, bei aller Vorliebe für die Antike, das Herkommen der Väter. Und diesmal wenigstens hatte das Herkommen recht und strafte den Eifer der Antiquare Lügen. Allein die monochromen Neuerer hatten zu viel künstlerischen Sinn, als daß sie einen gewissen Mangel an der Antike nicht hätten bald fühlen sollen. Nur legten sie der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrem Studium derselben zu fühlen, oder auch nur zu ahnen, daß ihre verschmähten Väter nicht in allen Dingen unrecht hatten.

So verfehlten sie den rechten Weg und verfielen in das Risalit- und Schnörkelwesen, um den mageren, kalten Steinmassen in ihren leeren Verhältnissen Abwechselung von Schatten und Licht, Fülle und Leben zu erteilen. Aber sie haben auf ihrem Irrwege doch wenigstens etwas Ganzes erreicht. Der überladenste Palast aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bastardgeburten des modernen Fracks mit der Antike, als zum Beispiel die Anlagen der piazza del Popolo in Rom, die der wahre Typus moderner Charakterlosigkeit sind.

Mit den politischen Stürmen, die sich seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts erhoben haben, regt sich gleichzeitig in der Kunst eine neue Gärung. Politik und Kunst sind stets Hand in Hand gegangen. Winkelmann war der neue Prophet, der nach vier Jahrhunderten zum erstenmal wieder auf die Antike zurückwies. Aber wie jene alten Meister verfiel auch er in den Fehler, das Lückenhafte der antiken Ueberreste für den vollständigen Text zu halten und ihn höchst genial nach seiner Weise zu deuten. Er schöpfte nur aus den unverfälschten Quellen. Auf die Palimpseste des Mittelalters, unter deren barbarischer Mönchsschrift sich alte Ueberlieferungen erhalten hatten, achtete er gar nicht. Sein Irrtum ist gröber als der, den die Cinque-

centiſten begingen, denn Pompeji war erſtanden und der Gelehrſamkeit hatten ſich neue Felder eröffnet. Aber für ihn ſpricht die verjährte Gewohnheit, die Plaſtik weiß zu ſehen. Jene hatten mit ihrem Irrtum die Wahrheit verdrängt, er hat der Wahrheit bloß nicht wieder ihr Recht zurückgegeben. Er iſt, wo nicht der Gründer, doch der Herold der neuen antikiſierenden Schule in Plaſtik und Architektur. (Die Malerei bildete ſich unabhängiger aus, weil ſie ſich aus Mangel an Muſtern nicht an die Antike halten konnte.) Bald nach ihm erſchien das für ſeine Zeit bewunderungswürdige Stuartſche Werk, das einen richtigern Blick in griechiſches Altertum geſtattete. Allein die Andeutungen, die es enthält über antike Wandmalerei, blieben faſt unbeachtet, denn ſie waren ohne Enthuſiasmus, gleichſam mit Unglauben und Widerwillen mitgeteilt und den Begriffen der Zeit waren ſie zu fremd.

So war es denn erſt unſerer Zeit vorbehalten, die noch vorhandenen Spuren der Polychromie zu ſammeln und durch ein aus ihnen gebildetes Syſtem die Antike mit ihren Umgebungen im Raum und in der Zeit wieder in Einklang zu bringen. Außer den Andeutungen im Stuartſchen Werke befinden ſich Beiträge zur Kenntnis der Polychromie griechiſcher Monumente in den Werken ſpäterer, vorzüglich engliſcher Reiſenden. Intereſſant in dieſer Beziehung ſoll ein älteres engliſches Werk über die Reſte von Cyrene ſein, das der Verfaſſer nicht geſehen hat. Bekannt ſind die farbigen Reſtaurationen der Tempel von Selinus, die in dem Hittorfſchen Werke enthalten ſind. Herr Dr. Brönſted, über die Skulpturen des Parthenon, gibt ebenfalls manche Andeutungen in Bezug auf Ausmalung der griechiſchen Monumente. Der Herzog Serra di Falco beſchäftigt ſich gegenwärtig mit der Herausgabe der Selinuntiſchen Tempel, mit beſonderer Rückſicht auf die Spuren ihrer Farbenbekleidung.

Wir ſtehen jetzt auf dem Standpunkte, die Einwendungen

und Zweifel der Ungläubigen an der Polychromie der Alte würdigen zu können.

Nicht viele mehr leugnen den Beſtand von Malereien a den antiken Monumenten, denn ſo übereinſtimmenden Zeugniſſe der Reiſenden läßt ſich nicht füglich die Stirne bieten. Ab daß die Alten alle ihre Monumente, und namentlich die au weißem Marmor erbauten, mit Farben ganz bedeckt haben ſollte daß Griechen ſo geſchmacklos hätten ſein können, das leugne ſie. Gezwungen, den Beſtand gemalter Spuren zu ſtatuiere verneinen ſie ihre Echtheit und verſetzen ſie in eine ſpäter barbariſche Zeit. Den wenigſten leuchtet es ein, daß auch griechiſch Plaſtik gemalt geweſen ſei, wenn ſie ſchon der Architektur ei halbes Zugeſtändnis einräumen.

Vorerſt, was die Echtheit der Malereien betrifft, ſo kan hierin eines geübten Künſtlerauges eigene Anſchauung bald zu Ueberzeugung führen, daß die gemalten Verzierungen a griechiſchen Monumenten mit den plaſtiſch auf ihne dargeſtellten und überhaupt mit dem Ganzen i höchſten, vollkommenſten Einklang des Charakter und der Ausführung ſtehen. Die Malereien des Th ſeustempels, des Parthenon, wie ſchön ſind ſie! Aus welche anderen Zeit als aus der beſten attiſchen Kunſtperiode hätte wohl Bildungen von ſo trefflicher, genauer und zarter Zeichnun von ſo harmoniſcher Farbenſtellung entſtehen können? Und zu Ueberfluß iſt ſchon am materiellen Farbeſtoff und der Behand lungsart die antike Malerei von den oft unmittelbar danebe befindlichen chriſtlichen Anſtrichen mit Leichtigkeit zu unter ſcheiden*).

*) Die Griechen ſcheinen ſich bei Marmorbemalung einer Auflöſun von Kieſelerde bedient zu haben. Die Farbenkruſte auf Marmortempel hat ganz den Anſchein einer feſten glasartigen Emaille und iſt eine halben Millimeter dick. Schon die Dicke und Sprödigkeit der Farber decke verlangt, daß das ganze Monument damit überzogen wurde, den

Aber man nennt sie dennoch barbarisch, man gibt nicht zu, daß Griechen ihre so zart gebildeten Formen ganz übermalen konnten. Im Gegenteil, die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden. Alle Zeiten der hohen Kunstbildung stimmen überein in dem Prinzip, was bestritten wird. Die Griechen, die Mauren, die Normannen, die Byzantiner und Vorgoten, ja die gotischen Meister selbst haben es geübt*). Wie hart und unbillig ist es, solchen Zeiten den Vorwurf der Barbarei zu machen, weil die Ansichten über Kunst damals von den unsrigen abwichen? Ist es denn gar nicht möglich, daß wir uns irren konnten? Ist es nicht billig, uns wenigstens den Fall zu denken, daß, was uns bizarr, grell, bunt und blendend erscheint, es nicht mehr sein würde, wenn wir es mit etwas weniger blödsichtigen Augen ansähen.

In einem hellen, zehrenden Südlichte, in starkgefärbter Umgebung brechen sich gut geordnete, aber ganz nebeneinander gestellte Farbentöne schon so mildernd, daß sie das Auge nicht beleidigen, sondern besänftigen. Aber darin besteht das Geheimnis, sie so zu ordnen, daß sie sich einander nicht schaden. Die frisch ausgegrabenen Wände von Pompeji beweisen, wie blendend rein und wie geschickt die Alten ihre Farben aufsetzten. Und schon fangen wir an, uns an sie zu gewöhnen. Die Alten kannten in der Dekoration keine gebrochenen Halbtöne der Farbe. Die Uebergänge und Mischungen geschahen nicht auf der Palette, sondern an der Wand, durch Nebeneinanderstellen vielfarbiger und feiner Verzierungen, die dem Auge in gewisser Entfernung

---

im entgegengesetzten Falle würde an den Absätzen die Farbe sehr bald abgeblättert sein. Die Stellen, welche am Monument etwa weiß erscheinen sollten, wurden keineswegs bloß gelassen, sondern mit weißer Farbe überdeckt. Anmerk. d. Verf.

*) Die gotischen Kirchen waren nicht allein mit reicher Farbenzierde ausgestattet, man färbte sogar den Sonnenstrahl, der durch gemalte Fensterscheiben hineindrang. Anmerk. d. Verf.

als in eins vermischt erscheinen, aber immer ein zartes Spielen behalten, das so reizend wirkt.

Vor allem hält es schwer, die Leute zu überzeugen, daß die Alten so herrlichen Stoff, ihren weißen Marmor mit Farben bedeckt haben. Aber abgesehen von den ältesten Monumenten aus Holz und Lehm, bestanden die meisten und alle älteren Tempel Griechenlands aus grauem, dort sehr gewöhnlichem marmorartigen Kalkstein oder aus porösem Muschelstein (πῶρος) und wurden mit Stuck überzogen, ehe man die Oberfläche malte; den weißen Marmor wählte man erst später und nur dort, wo er ganz nahe zur Hand lag, oder bei außerordentlichen Prachtgebäuden der noch späteren Zeit, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Weil er wegen seiner Härte und Feinheit einer vollkommneren Bearbeitung fähig war.

2. Weil er die Stuckbekleidung überflüssig machte. Die letzte Schichte aller antiken Stuckbekleidungen besteht aus feinem Marmorstaub, der durch die enkaustische Malerei bedungen zu sein scheint. An Marmortempeln konnten die Farben unmittelbar aufgetragen werden. Der unnötig gewordene Stuck verklebte nicht die Formen, und die Farben hielten sich glänzender, durchsichtiger und dauerhafter. Daher der Grund, warum an Tempeln, die mit Stuck bedeckt waren, wenig Spuren antiker Malerei mehr übrig sind, wogegen in Athen und an allen Marmormonumenten die Farbe sich gut erhalten hat.

3. Weil man auf Kostbarkeit des Materials einen großen Wert setzte. Auch das nicht Sichtbare mußte an Gehalt dem äußeren Glanze entsprechen. Bekannt ist die Erzählung von der elfenbeinernen Minervenstatue des Phidias. Die Ehre der Nation und die Achtung gegen die Gottheit war im Spiel.

Wie gesagt, bestanden die frühesten Normaltempel der alten Griechen nicht aus Marmor, und so mußten die späteren marmornen auch in der Farbe dem einmal festgesetzten Typus ge-

orchen. Hier wagte selbst das freiere Genie nicht, das Alte mzustürzen, um so weniger, weil es sich dadurch seiner wirkmsten Mittel selber beraubt hätte.

Wer sich indes überzeugen will, wie unschön und beleidigend .n marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht, er betrachte den Mailänder Dom, dessen Weiße die Sonne zum rblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint. Die goldene Kruste der griechischen Monumente fehlt ihm! Wir alten diese Kruste für den Bodensatz der Zeiten, sie ist aber ichts anderes als ein Rest der antiken Malerei.

Was die Skulptur der Alten betrifft, so konnte sie, als Teil er Architektur, nicht farblos bleiben, wenn alles übrige in lebxften Farben schimmerte. Der Geschmack spricht dagegen. Aber uch hier sind uns unverkennbare Spuren verblieben. Was aus lterer Zeit griechischer Skulptur erhalten ist, war alles gemalt. n den Basreliefs der attischen Monumente zeigt sich überall .e Farbenkruste und in den Falten der Gewänder findet man .e reine unversetzte Farbe (meistens grün und violett, weil arben gewählt wurden, die an Friesen mit dem Blau des intergrundes und der Farbe des Körpers kontrastierten). Aber ıch Gold und Bronze waren hier an ihrem Platz.

Anders verhält es sich mit der isolierten Statue als abgendertes Kunstwerk betrachtet. Ihr konnte oft, aber nicht immer, e weiße Oberfläche des Marmors vorteilhaft sein *), je nach den mgebungen, nach denen sich die Statue in der Farbe richten ußte. Zum Beispiel, im Freien unter grünem Laub nimmt h weiß gut aus. Aber merkwürdig ist die große Anzahl bronner und vergoldeter Statuen bei den Alten. Auch hier war

*) Hier ist die Bemerkung am Platze, daß die gerühmte Durchsichkeit des Marmors keineswegs immer vorteilhaft für das Bildwerk ist; nn sie stört den Effekt, indem sie oft Stellen hell erscheinen läßt, die nkel sein sollten, und die hellsten Lichter oft verdunkelt. Statuen aus las und Alabaster sind unleidlich. Anmerk. d. Verf.

das Farbige vorherrschend*). Die Gallier vor Delphi wurden durch ein Heer von Statuen auf den Terrassen des Tempels zurückgeschreckt. Sie hielten die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrtum möglich ohne eine größere Illusion als die ist, die wir der Plastik zuteilen, ohne Farbenillusion?

Hier erhebt sich die Stimme der modernen Aesthetiker. Man protestiert gegen die Wachsfigurengalerien, man spricht von Gefühlen des Grauens, die bei zu großer Treue in der Plastik erregt werden, man versichert, daß Farben angewendet auf Bildnerei die Formen verwirren und das Auge verwöhnen müssen. Im Gegenteil, sie entwirren die Formen, denn sie gewähren dem Künstler neue Mittel des Hervorhebens und des Zurücktreibens. Sie bringen das Auge wieder zurück auf den natürlichen Weg des Sehens, den es verloren hat durch die Macht des Abstraktionswesens, das so haarscharf in der Kunst die sichtbaren unzertrennlichen Eigenschaften der Körper, die Farbe von der Form zu trennen weiß, durch jene unseligen Prinzipien der Aesthetik, welche das Gebiet der einzelnen Künste genau umschreiben und keine Streifereien in das benachbarte Feld erlauben. Die Wachsfiguren erregen Grauen. Ganz natürlich, denn nicht von Künstlern, sondern von Marktschreiern und, was oft dasselbe bedeutet, von Aerzten wurden hier die wirksamsten Hebel der Kunst gehandhabt. Und gesetzt auch, man könne zu natürlich werden (was vielleicht nicht zu leugnen ist), bleibt nicht selbst bei gemalter Plastik noch immer der Konvention die Herrschaft? Konvention und Geschmack, das sind die beiden heilsamen Gegengewichte schrankenloser Freiheit in der Kunst!

Auffallend ist für den ersten Augenblick der Mangel an

*) Die isolierte Statue ist in ihrem Ursprung so gut polychrom, wie das Relief. Ich verweise auf die gemalten ξόανα und noch älteren symbolischen Zeichen und Formen, aus denen sich die Götterbilder und noch später die heroischen Statuen entwickelten. Anmerk. d. Verf.

Gewährsstellen aus den alten Autoren für das ausgesprochene System. Es gibt deren, aber nicht alle sind ganz klar. Indes darf man sich nicht darüber wundern, daß die Alten es nicht immer ausdrücklich anführten, daß dieser Tempel, jene Halle, jene Statue gemalt war. Wer denkt denn bei uns daran, anzuführen, daß Canovas und Thorwaldsens Statuen nicht gemalt sind, daß gute farbige Backsteine unter einer weißen Kalkdecke versteckt werden, die alle Jahre erneuert werden muß? Und doch wird auch dies vielleicht zur Frage werden.

Ueber den Reichtum heroischer Architektur finden sich indes im Hesiod und im Homer mancherlei Andeutungen. Merkwürdig ist die Vorliebe dieser Zeiten für metallische Verzierungen. Das Metall diente noch, wie bei den Wilden, bloß zum unschuldigen Schmuck.

Aber auch für spätere Kunstperioden finden wir hinlängliche Gewährsstellen unseres Systems im Pausanias, Plinius, Vitruv und anderen Autoren, die aber noch nicht alle berücksichtigt sind.

Die sonderbarste Rolle unter allen Gegnern der Polychromie spielen mehrere wahrhaft gelehrte Reisende und Künstler, die ihrer eigenen Ueberzeugung nur mit Widerwillen nachgeben und gerne keine Rücksicht auf die leider nur zu deutlichen Spuren derselben nehmen möchten. Einer von ihnen gab die Antwort, als man darüber erstaunte, wie fast alle Reisenden in ihren mehr oder weniger ausführlichen Werken über Athen so wenige Rücksicht auf die übrig gebliebenen Spuren von Bemalung genommen haben, da sie doch aus ihnen das ganze System griechischer Tempelmalerei hätten herstellen können: „daß die Bearbeiter der attischen Monumente mit Recht dergleichen Aeußerlichkeiten nur leicht berührt hätten, indem es gewiß nicht ratsam wäre, das Publikum zu frühe darauf aufmerksam zu machen. Wir wären noch zu wenig mit den Formen des Altertums im Reinen, noch nicht sattelfest genug, um ohne Gefahr in das Labyrinth des Schnörkelwesens der Alten eindringen zu können. Ueberhaupt sei es nur zu beklagen, daß sich diese Spuren eines

auffallenden Ungeschmacks bei den trefflichen Alten nicht ableugnen ließen."

Aber diese Formen selbst erklären sich erst und lernen sich verstehen aus den bisher so sehr vernachlässigten Aeußerlichkeiten der Architektur, denen letztere eigentlich blos als Grundlage, als Folie diente. Dies bedarf einer genaueren Auseinandersetzung.

Der Verfasser ließ sich durch solche Aeußerungen nicht abschrecken, sondern glaubte nicht umsonst zu arbeiten, indem er seinen besonderen Fleiß grade auf diesen Teil antiker Architektur verwendete. Ein gründliches Studium der Konstruktion und der Formen mußte natürlich vorangehen, zumal da alles, was wir noch über die attischen Monumente besitzen, auch hierin ungenau ist, den Charakter selten getreu wiedergibt und oft in den wesentlichsten Dimensionen fehlt.

Rohe Konstruktionen wurden einem veredelten Zwecke, zum Beispiel dem Kultus geweiht. Verzierungen von bestimmter religiöser Bedeutung (nicht immer Bezeichnung) wurden passend an den Außenwänden und im Innern des Heiligtums befestigt: aufgehängte Blumen, Fruchtknoten und Zweige, Opfergeräte, Waffen, Ueberreste der Schlachtopfer und andere mystische Zeichen. Mit Ausbildung des Kultus und bei zugleich mit ihm erwachsendem Kunstsinn wurden die Sinnbilder typisch festgesetzt, und nach Maßgabe des Ortes und der Bestimmung nicht mehr bloß natürlich roh angeheftet, sondern bildlich dargestellt, und somit als charakteristischer Teil des Monumentes demselben einverleibt.

Malerei und Skulptur vereinigte und unterstützte sich bei ihrer Darstellung (s. oben). Die Skulptur, wenn schon gleichzeitigen Ursprungs mit der Malerei, bildete sich erst später aus*) und es entstanden alle die architektonischen Formen, welche wir

*) Daß die Verzierungen an Tempeln sich plastisch später ausbildeten als in der Malerei, zeigt sich an der steigenden Komplikation der Gliederungen an Tempeln späterer Zeiten, im Gegensatz mit der großen Simplicität der Formen älterer Monumente. Anmerk. d. Verf.

Glieder (moulures) nennen und die alles in sich schließen, was nicht unbedingt von der Konstruktion vorgeschrieben wird. Alle bei Aegyptern und Griechen und wohl auch bei anderen Völkern herkömmlichen und sich häufig wiederholenden Ornamente hatten wohl ursprünglich eine symbolische Bedeutung und dem späteren Künstler war es keineswegs erlaubt, in ihrer Wahl seiner Laune und dem Spiele seiner Einbildungskraft frei zu folgen. Er konnte sie vereinfachen, modifizieren und bereichern, aber ihren Typus durfte er nicht verletzen. So entstanden die Perlenschnüre, die sogenannten Eierstäbe, die Herzblattfüllungen, die große Blattform, die Rosetten, die Mäander und Wellen und Labyrinthe, die fortlaufenden Palmetten, die Schnecken und hornförmigen Windungen des jonischen, das Akanthusblatt des korinthischen Kapitäls. Auch wurde die Darstellung der auf den Tempeldienst bezüglichen Feierlichkeiten und der Mysterien der Gottheit bald Gegenstand der bildenden Kunst, daher die Reliefs und Giebelverzierungen, als architektonisches Element. Um die Sachen in Beispielen deutlich zu machen, sei es erlaubt, einzelne von den typischen Verzierungen auf ihrem Gange der schrittmäßigen Ausbildung zu verfolgen, bis sie sich zu der letzten und vollsten architektonischen Form entwickelten.

Die Perlenleiste besteht in einem Rundstab, dessen Oberfläche periodenmäßig eingekerbt ist, so daß er einer Schnur aufgereihter Perlen gleicht, die bald gleich groß sind, bald abwechselnd schmal und lang, bald rund, bald länglich, je nach der Schicklichkeit des Orts und der Verbindung. Der Gang ihrer Ausbildung mag folgender sein:

Erstens. Aufhängung der Opferschnüre, die von der Wolle des Opfertiers gemacht wurden.

Zweitens. Auf der Wand eingekratzte und flach gemalte Opferschnüre, als mystische Darstellung in Bezug auf das Opfer.

Drittens. Einkerbungen, in deren leichter Vertiefung die gemalte Perlenschnur fortläuft und durch den feinen Schatten

der Ränder schon mehr gehoben wird (an den Kassetten des Theseustempels und an anderen Monumenten). Man vergleiche damit das am Anfang der Abhandlung über die gemeinsame Ausbildung der Malerei und Plastik Gesagte.

Viertens. Scharfkantige erhabene Leisten, die an ihrer vorderen Fläche mit Perlen bemalt sind. Beispiele an der Krönung der Propyläen über dem großen Eierstabe. Anderes Beispiel hinter dem Nordportikus des Pandroseums, wo der unter dem Palmettenornament des Pilasterkapitäls befindliche Rundstab mit plastischen Perlen verziert ist, die an der Wand fortlaufende Verlängerung desselben aber nur auf einen scharfkantigen Leisten gemalt war.

Fünftens. Rundleisten mit gemalten Perlen. Beispiele am Theseustempel, an den Anten und an den Gliedern, die den inneren Architrav über den Anten krönen. Anfangs waren sie mit platten Tönen gemalt, hierauf bekamen sie an den Rändern dunkle Schattierungen, um sie konventionsmäßig zu runden.

Sechstens und letztens Rundstab, dessen Oberfläche durch Einkerbungen in eine Perlenschnur verwandelt war. Farben steigerten auch hier den Effekt. Beispiele überall.

Unter den großen Blättern der Anten des Theseustempels auf der Fläche zwischen ihnen und der untern Perlenschnur waren Eier (Oven) gemalt, die schon am Parthenon an derselben Stelle in flacher Plastik erhaben dargestellt sind. Sie geben ein Beispiel der einfachsten bildlichen Darstellungsart dieses Symbols. Es bildete sich zuletzt in den bekannten griechischen Eierstab und in den römischen Viertelsstab (quart de rond) aus. Auf seiner Oberfläche wurden stets Eier gemalt oder plastisch und gemalt dargestellt.

Auf ähnlicher Stufenleiter läßt sich eine jede architektonische Form von ihrem Ursprung verfolgen. Einige derselben erkennt man sogleich; dagegen sind andere nur zu oft kalt und mechanisch nachgeahmt worden, ohne daß auf ihren Ursprung und ihre Be-

deutung Rücksicht genommen wurde*). Daher werden sie ganz unpassend durcheinander geworfen, verwirrt, übertrieben. Das Genie, ohne Rückblick auf ihre Entstehung, hat sich ihrer bemeistert und Ungestalten aus ihnen herausgebildet. Schon den Römern war der reinere Sinn verschlossen, und ihre Architektur, den Grundformen entfremdet, verlor sich in das Willkürliche und Bizarre. Wir Neuern schrieben den toten Buchstaben getreu nach, wo er leserlich ist. Sind wir deshalb weiter als jene?

Von nicht minderer Wichtigkeit ist das Studium der Farben, um uns häufig vorkommende Eigentümlichkeiten der Konstruktion zu erklären, die nur, sobald wir uns von der Voraussetzung entfernen, daß optische Wirkung stattgefunden, unverständlich bleiben. Dazu gehören die feinen, fast unmerklichen Vorsprünge der Pilaster, die bei der Größe der Masse gewiß ganz verschwunden wären, wenn sie nicht durch Farbenstreifen Nachdruck bekommen hätten.

Am Tempel zu Bassä ist der Pilaster von der Mauer durch eine simple Einkerbung getrennt. Auch die untersten Steinlagen der Cella, die stets die Brüstungshöhe haben, wurden gewiß

---

*) Wie wenig Rücksicht nahm man unter anderm auf die Grundidee des Antenkapitäls dorischer Ordnung. Man ahmte die Form nach, ohne ihren Ursprung zu kennen. Es erklärt sich lediglich aus den darauf gemalten abwechselnd blauen und roten durch grüne Zwischenräume getrennten Blattformen. Ihre untere Höhlung, ihre äußere sich zart herabneigende Rundung gibt angenscheinlich das Profil eines zierlich aufsteigenden und sanft mit dem Haupt herüberfallenden Blattes wieder. In ihr liegt schon der Keim späterer ausgebildeterer Formen, z. B. am Hals der Säulenkapitäler des kleinen Tempels zu Pestum, an der Blume des choragischen Monuments des Lysikrates, dessen untere geschweifte Blattformen dieselben Farben hatten. Ja das korinthische Kapitäl selbst erinnert an sie zurück. Wer diese nachahmt und die ergänzenden Blattzieraten nicht hineinmalt, ja wohl gar nicht an ihren Ursprung denkt, der muß natürlich etwas Kaltes und Unerquickliches hervorbringen.

Anmerk. d. Verf.

durch einen Farbenton kräftig von dem übrigen Teile der Cella abgehoben. Pompeji gibt hier Auskunft.

Diese Bemerkungen mögen diejenigen, die nur den reinen Formen der Alten Bewunderung zollen, überzeugen, daß selbst zum näheren Verständnis dieser Formen das Farbenstudium nötig sei. Es gibt den Schlüssel. Ohne dasselbe ist der Zusammenhang des Ganzen nicht zu erkennen. Ebenso würde manches Geheimnis in der antiken Plastik sich aufklären, wenn wir den hineingemalten Effekt zu ergänzen vermöchten.

Aber haben wir durch mannigfaltige Beobachtung herausgebracht, daß gewisse Formen in der Architektur bestimmte plastische Ergänzungen eines auf ihrer Oberfläche gemalten Ornamentes sind, so können wir, wo sich dieselben Formen in anderer Verbindung wiederfinden, mit ziemlicher Sicherheit schließen, daß auch sie ursprünglich ähnlich verziert waren, wenn auch jede Spur einer gemalten Verzierung von der Zeit abgewaschen wurde.

Die Form des griechischen Eierstabes kommt in mannigfaltigen Verbindungen an allen dorischen, jonischen und korinthischen Monumenten vor. Seine Oberfläche ist durchgängig mit gemalten, meistens blauen Eiern, die durch rote Pfeilspitzen getrennt sind, verziert; nun aber bietet die Form des Echinus am dorischen Kapitäl genau dieselbe Schwingung dar, welche den Eierstäben eigen ist. Bin ich daher nicht berechtigt anzunehmen, daß dieselbe ursprünglich ähnlich verziert war, selbst wenn es nicht gelungen wäre, wirkliche Spuren der Art zu finden? Der Echinus mußte verziert sein; das reiche mit Zieraten besäete Ganze leidet hier keine schmucklose Stelle. Sollte sein Name nicht auf seine Verzierungsweise hindeuten? Gleichzeitige und spätere dorische Kapitäler enthalten dasselbe plastische Ornament, z. B. zu Samos; und an den Karyatiden der Minerva Polias.

Läßt man sich in Fällen, wo die Beobachtung Lücken läßt, von ähnlichen Schlüssen und der Analogie leiten, so ist es leichter,

dem Zusammenhang auf die Spur zu kommen und ein System der alten Tempelverzierung aufzustellen. Dabei darf neben der Malerei der metallene Zierat, die Vergoldung, die Draperie von Teppichen, Baldachinen und Vorhängen und das bewegliche Geräte nicht außer Augen gelassen werden. Auf alles dieses und mehr noch auf die mitwirkende Umgebung und Staffage von Volk, Priestern und Festzügen waren die Monumente beim Entstehen berechnet. Sie waren das Gerüste, bestimmt, allen diesen Kräften einen gemeinsamen Wirkungspunkt zu gewähren. Der Glanz, der die Einbildungskraft ausfüllt, denkt man sich lebhaft in jene Zeiten zurück, macht die Nachahmungen aus denselben, wie man sich seither gefallen hat, sie den unsrigen aufzudringen, erbleichen und erstarren.

Der Verfasser erlaubt sich, an diese Mitteilungen die Ankündigung eines Werkes zu knüpfen, das seine gesammelten Studien, zur Erläuterung des Gesagten, in ein System gebracht, enthalten soll. Es wird in farbigen Lithographieen und in Kupferplatten mit erklärendem Texte bestehen, die in drei Abteilungen aufeinander folgen sollen. Er*) sucht zur Herausgabe desselben einen Verleger, und rechnet auf thätige Mitwirkung von seiten seines Reisegefährten, des Herrn Professor Metzger in München, und einiger Freunde in der Kunst**), die in seine Ansichten eingehen. Er hatte Gelegenheit, ein steigendes Inter-

---

*) Der junge Mann, welcher auf Privatmittel reist, hat zwar Gelegenheit, unabhängige Ansichten zu gewinnen und ihnen gemäß aufzutreten, allein der Staat unterstützt ihn nicht, weil er kein geliehenes Kapital ist, aus dem Interessen zu ziehen sind. Anmerk. d. Verf.

**) Während wir die Spuren der Farben in Griechenland verfolgten, war Herr Ramée aus Hamburg mit ähnlichen Untersuchungen über gotische und vorgotische Baukunst beschäftigt. Sein Portefeuille ist reich an interessanten Beispielen. Bekannt sind die schönen farbigen Lithographieen über maurische Kunst in Spanien, von Herrn Maler in Karlsruhe, dessen Werke wir schnelle Förderung wünschen. Anm. d. Verf.

esse des Kunstpublikums für diesen Gegenstand wahrzunehmen. Namentlich fanden seine Ansichten günstige Aufnahme in Rom, München und besonders in Berlin, wo durch den Einfluß des großen Griechenkenners Schinkel das Farben-System derselben schon verstanden und selbst in Ausführung gebracht wird. Dies berechtigt ihn zu der Hoffnung, daß sein Vorhaben geneigte Aufnahme und Unterstützung finden möge.

Die erste Abteilung soll die dorische Ordnung enthalten, erläutert an dem Parthenon, das nach eigenen Messungen genau in Konstruktion, Detail und besonders in Bezug auf Farben und ergänzende Verzierungen von Bronze u. s. w. gegeben wird. Vergleichend werden die Abweichungen der meisten anderen dorischen Tempel Griechenlands, nebst einigen merkwürdigen unedierten Bruchstücken kolorierter dorischer Architektur mitgeteilt. Als Vignette eine Restauration der Akropolis von Athen.

In dem beizufügenden Texte muß über alles Gefundene, so gut wie über die Ergänzungen Rechenschaft abgelegt und eine genaue Auseinandersetzung des von den Alten befolgten Systems der Malerei an Monumenten, nebst einem Bericht über das Materielle der Farben gegeben werden. Es ist schade, daß Herr Hittorf*) seinen kolorierten Restaurationen einiger sicilianischer Tempel keinen ausweisenden Text beigefügt hat, und man genötigt ist, alles auf Treue und Glauben hinzunehmen.

Findet das erste Heft geneigte Aufnahme, so folgt ihm unmittelbar das andere, indem jonische Architektur an Beispielen

---

*) Die Farben, die er gibt, stimmen nicht mit den an attischen Monumenten gefundenen überein. Sie sind durchgängig zu blaß und gebrochen. Er scheint sie für den Effekt auf der verjüngten Zeichnung berechnet zu haben. Dies Verfahren verleitet zu Irrtümern. Eine architektonische Zeichnung ist kein Bild, sondern vertritt die Stelle des Modells. Es gibt antike Terracotten in Sicilien, die entweder treu nach einem von Herrn Hittorf restaurierten Tempel zu Selinus kopiert worden, oder dieser nach ihnen.
Anmerk. d. Verf.

vom Pandroseum und korinthisch-griechische vom choragischen Monumente des Lysikrates gegeben wird. Denn auch an diesen beiden Denkmälern sind mannigfaltige Spuren verschwundener Bemalung, von Bronze, eingelegten Steinen und Vergoldung kenntlich, wenngleich schwieriger ein zusammenhängendes System aus ihnen sich bilden läßt. Nach selbst veranstalteten Ausgrabungen und genauen Messungen wird auf das bisher unvollkommen oder gar nicht Gegebene besondere Rücksicht genommen werden. Namentlich wird die Thüre des Erechtheums, die noch nicht zur Genüge bekannt ist, Gegenstand einer besonderen Platte sein. Das dritte Heft ist den Monumenten Roms und des Mittelalters gewidmet. Für dasselbe muß die Wahl aus einer reichen Fülle von Gegenständen getroffen werden. Die Trajanssäule, farbig und mit ihren Umgebungen restauriert, bietet das beste Beispiel für römische Polychromie dar. Die Basilika, die maurische, byzantinische, gotische, florentinische und venezianische Baukunst geben reichlichen Stoff für die übrigen Blätter.

Die langbestrittene Frage, ob auch bei den Römern das farbige System der Architektur herrschend gewesen sei, löset sich nach jüngst gemachten Entdeckungen bejahend; auch für solche Monumente, die nicht aus farbigem Materiale, sondern aus weißem Marmor und anderen Steinarten erbaut wurden. Die drei Säulen der sogenannten Grekostasis tragen unverkennbare Spuren roter Farbenbekleidung bis zu der Höhe des Säulenschaftes, bis zu welcher sie durch tausendjährigen Schutt vor dem dauernden Einflusse der Witterung lange geschützt blieben. Das Kolosseum war bemalt. Auch hier war die herrschende Farbe rot. Aber noch auffallender erscheinen die Spuren von Malerei an der Trajanssäule, die, so gut wie ihre Nachahmung, die Säule des Antonin, von oben bis unten mit der reichsten Farbenpracht verziert war. So allein läßt sich das äußerst flache Relief der erstgenannten Säule, das eher eine Zeichnung zu nennen ist, erklären, indem es sich auf einem dunkleren

Hintergrunde hervorhob, so daß es die berechnete Wirkung that. —

Es ist ein schöner Gedanke, durch die Lebensbeschreibung des Helden, die sich in ununterbrochenem Zuge um den Schaft der Säule windet, den Beschauer vorzubereiten und sein Auge hinauf zu leiten auf den Gipfel, den die goldene Statue des Halbgottes krönt. Das Relief, als letzter Grad des Reichtums architektonischer Mittel, ersetzt die Kannelierung. Auch die obersten Figuren sind erkennbar, weil die Farben die Wirkung unterstützen, und der Bildhauer hat keinesweges für die Vögel in der Luft gearbeitet, wie ihm von neuern Tadlern vorgeworfen wird.

Die Figuren dieses Monumentes hoben sich golden ab auf azurnem Hintergrunde. Auch die flachen Reliefs des Piedestals waren unfehlbar durch reiche Abwechselung von Gold und Farben in die gehörige Haltung gebracht. Erst so konnte die Säule mit dem ganzen reichfarbigen vergoldeten Forum, den Porphyrgesimsen und den grünmarmornen Säulen des Tempels in Harmonie treten, sowie mit der Säule die goldene Bronzestatue. Der Scirocco und häufiger Regen, den dieser böse Dämon Roms herüberführt, hat die Südwestseite der Säule ihrer Farbendecke gänzlich beraubt, indes sie sich gegen Norden am besten erhalten hat. Das Umgekehrte ist der Fall in Athen, wo alle Tempel gegen Süden erhalten sind, indes der scharfe Zahn des Nordwindes die ihm bloßgestellte Seite gebleicht und angefressen hat. Der schöne goldene Glanz der Tempel Athens ist nicht Folge des Einflusses der Sonnenstrahlen, wie man fälschlich annahm, sondern die Spur der vormaligen Farbendecke, die überall an der Sonne eine warme, goldgelbe Farbe, in den Winkeln aber ein finsteres Schwarz angenommen hat. Unter dieser schwarzen Kruste finden sich beim Nachsuchen stellenweise die ganz frisch erhaltenen Farben*).

*) Schwerlich würde sich eine einzige Form der Architektur und Plastik aus dem Altertum rein erhalten haben, hätte nicht der Stein

Der Verfasser sieht sich durch die in mehreren Blättern Deutschlands ohne sein Wissen gemachten Mitteilungen in betreff der Trajanssäule der Pflicht überhoben, den Bericht der durch mehrere Zeugen in gemeinschaftlicher Säulenexpedition bestätigten Entdeckungen an derselben zu wiederholen*). Man hat ausgezeichneten Kriegern in neueren Zeiten ähnliche Monumente errichten wollen; allein die besten Künstler haben ihre Mitwirkung bei Errichtung derselben versagt, unter dem Vorwande, daß sie der gute Geschmack nicht billigen könne. An einer hohen Säule läßt sich die emsige Mühe des Bildners nicht ganz aus der Nähe bewundern. Sie ist freilich kein Kabinettsstück. War des Phidias herrlicher Fries, der die Cella des Parthenon hoch oben umläuft, etwa dem Beschauer näher gerückt?

In München befindet sich das Modell**) der Trajanssäule, aus Elfenbein, Gold und Lapis Lazuli. Die goldenen Basreliefs sind darauf so gut verstanden und ausgeführt, der Charakter so treu, daß der Künstler sie an Ort und Stelle kopiert haben muß. Sollten ihm die Farbenspuren schon bekannt gewesen sein?

Abgesehen von der Wichtigkeit der Monumente des Mittelalters für unsere Zwecke, dadurch, daß sich an ihnen die Spur der farbigen Architektur bis zu ihrem Verschwinden verfolgen läßt, so kann man auch auf mittelbarem Wege aus ihnen das

---

durch die unverwüstliche Farbenkruste, die aus Kieselerde zu bestehen scheint, Schutz gegen die scharfen Agentien der Luft, des Regens und der Elektricität gefunden. Man vergleiche, was der große englische Chemiker Humphry Davy hierüber in dem fünften Dialog seiner tröstenden Betrachtungen auf Reisen sagt. Anmerk. d. Verf.

*) Siehe in vorliegender Publikation die erste Abhandlung der zweiten Abteilung: Entdeckung alter Farbenreste ꝛc. Anm. d. Herausg.

**) Der Verfasser sah es auf seiner Rückreise von Rom in München, unter den Kronkleinodien des Königs von Bayern. Anm. d. Verf.

Verständnis der Antike schöpfen, denn sie sind diesen Mustern alle ohne Ausnahme mehr oder weniger nachgebildet *).

Mit einiger Aufmerksamkeit und Kritik läßt sich das entlehnte antike Motiv leicht auffinden. Man achte nur auf die Vorliebe des Mittelalters zu den beiden Farben Rot und Blau, die durch die Vermittelung von Gold, Grün und Violett in Einklang gebracht werden; auf das Verfahren, die Grundformen der Architektur, das Gerüste rot zu färben, wie bei der Antike, und dagegen das Zurücktretende und eine Leere Darstellende blau erscheinen zu lassen u. s. w.

Aber auch auf den Wandgemälden und Darstellungen des Mittelalters findet man oft abgebildete Monumente, die über den damaligen Zustand der Baukunst und über die Art, wie man zu jenen Zeiten die Antike sah und verstand, die interessanteste Auskunft geben.

Die Fresken von Pinturicchio im Vatikan enthalten in einer Art von Verbindung von Malerei und Skulptur**) (die ein glänzendes Beispiel gibt, zu welchem Grade der Vollkommenheit die so vereinigte Kunst fähig ist) Darstellungen mit Triumphbögen, Palästen und Tempeln, die ganz nach dem Prinzip der Polychromie gebildet sind und so überzeugend hervortreten, daß man sich hernach schwer wieder an die kalten Steinmassen gewöhnt, die man heute strenge Architektur nennt. Dergleichen Darstellungen verdienen fast dieselbe Berücksichtigung, wie die

---

*) Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandtschaft der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie uns ganz aus dem Zusammenhange gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte. Sie würde nicht anders erklärlich sein, als durch eine plötzliche Verwirklichung philosophischer Abstraktionen bei den Griechen, die erst späteren Ursprungs sind. Anmerk. d. Verf.

**) Aehnliches findet man bei den älteren Venezianern. Anmerk. d. Verf.

der von Pompeji, denn sie stammen aus einer Zeit, wo Antike noch um vieles jünger und frischer war als heute. Die älteren Monumente von Florenz, Mailand, Verona Venedig, überhaupt von ganz Oberitalien waren farbig. Spuren vervielfältigen sich hier, weil norditalienische Kunst jeher, in ihrem ganzen Umfange, besonders auf Farbenreiz chnet war. Der Verkehr mit Griechenland und der Levante unfehlbar diese Richtung bewirkt. Aber von direktem eresse für Deutschland sind die Werke altdeutscher farbiger kunst in Innsbruck, Regensburg, Nürnberg, Bamberg und eren Orten. Das uralte Schottenkloster in Regensburg ist nders bemerkenswert. Wir sehen der Herausgabe dieses numentes, sowie der übrigen Denkmäler altdeutscher Bau- st in Regensburg, die einen lehrreichen Uebergangscyklus aller ioden deutscher Baukunst bilden, durch unseren Landsmann, Maler Bülau aus Hamburg und den Architekten Popp aus gensburg entgegen. Ihnen standen bei der Bearbeitung es Stoffes die alten Originalzeichnungen des Domes und ere Dokumente zu Gebote.

Nicht minder interessant sind die gemalten, mit eben solcher itektur in Verbindung stehenden Statuen der St. Emmeran- he zu Regensburg. Der Bamberger Dom ist erst kürzlich h den Eifer des Herrn Heideloff in Nürnberg aus dem Wuste Stuckbekleidung in seiner alten Herrlichkeit erstanden.

Es sei vergönnt, zum Schluß nun noch eine Bemerkung zu hen: Der häufige Mißbrauch, der mit Malereien und Farben eicht gemacht wird, darf uns kein Grund sein, jede Farbe erbannen, und alles, was nicht grau, weiß oder erdfahl ist, weg für bunt zu erklären. Das hieße, das Kind mit dem e ausschütten. Aber sind die heiteren Farben des Südens rem grauen, nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne t färbt, bedarf um so mehr des Kolorits. Ueberdies sorgt undurchsichtige Luft schon für die Harmonie. Farben sind

minder schreiend als das blendende Weiß unserer Stuckwände. Und suchen wir nach in den Ueberlieferungen der alten Volkstümlichkeit, wir finden Häuser, Geräte, Kleider der Landleute farbig und lebhaft. Sind unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Blumen grau und weiß? Sind sie nicht viel bunter als im Süden?

Nachtrag.

Die obigen Bemerkungen standen auf dem Punkte ans Licht zu treten, als der Verfasser derselben auf eine soeben erschienene Dissertation des gelehrten Gottfried Hermann in Leipzig: „de veterum Graecorum pictura parietum“, aufmerksam gemacht wurde. Diese Abhandlung ist als eine Widerlegung der von Herrn Raoul Rochette angenommenen und eifrig verteidigten Ansicht, als sei die Wandmalerlei, d. h. die Darstellung wirklicher Gemälde auf Wänden, von den Griechen der guten Zeit nicht geübt worden, anzusehen; jedoch so, daß Hermann die angeführten und geistreich von ihm erklärten Stellen der Alten nicht als entscheidend zu betrachten scheint.

Obgleich nicht wohl einzusehen ist, wie Herr Rochette aus den von ihm angeführten Stellen seine Ansicht, die aller Wahrscheinlichkeit und den natürlichsten Vorstellungen Widerspruch leistet, zu rechtfertigen vermochte, so ist man ihm doch den größten Dank schuldig, den Untersuchungsgeist der Gelehrten auf einen Gegenstand gerichtet zu haben, der in unseren Tagen an allgemeinem Interesse gewinnt. Denn es ist gewiß, daß die schriftlichen Zeugnisse, die uns aus den Zeiten der Alten übrig geblieben sind, auch für die Erläuterung unserer Frage von großer Wichtigkeit sind, wenn schon die verschiedenen und oft sich widersprechenden Auslegungen, welche sie gestatten, so daß sie entgegengesetzten Ansichten gemeinsam das Wort zu sprechen scheinen, uns zu der Meinung zwingen, daß in der Archäologie Forschung an den Monumenten, verbunden mit der Berücksichtigung der

Verlängniſſe der Zeiten, der Oertlichkeiten und Umſtände, inſofern der Quellenkunde voranzuſtellen ſei, als nachher die Deutung der Autoren weniger zweifelhaft ausfallen wird.

Herr Raoul Rochette ſcheint ſeine Anſicht urſprünglich auf den Ausſpruch des Plinius gegründet zu haben, der kurzweg behauptet, es gäbe keine ausgezeichneten Namen unter den Malern als derer, die auf Holz malten (nulla gloria artificum, nisi qui tabulas pinxere). Plinius ſpricht von der Kunſt gerade ſo geſcheut, wie man es nur von einem römiſchen Schiffskapitän verlangen kann; ſeine Autorität iſt auch da, wo es ſich um das Beteeren und Anſtreichen der Schiffsplanken handelt, genügend, aber zu viel darf man auf ſein Urteil in der Kunſt nicht bauen; das ſieht man ſchon an den Widerſprüchen, in die er ſich verwickelt.

Daß bei den Römern die Anſicht feſtſtand, die Wandmalerei ſei von Griechenland nach Italien verpflanzt worden, leuchtet aus der Erzählung des Plinius hervor, nach welcher korinthiſche Meiſter dem Demaratus nach Tarquinii folgten und die Etrusker die Wandmalerei von ihnen erlernten.

Es iſt möglich, daß hie und da bei den Griechen ſchon frühe Abweichungen von dem altherkömmlichen Gebrauch der Wandmalerei ſtattfanden und man gemalte Tafeln in die Wände einfügte; aber im Grunde war der erſte Unterſchied ſo wichtig nicht, denn es wurde das auf Holz oder Stein gemalte Bild in die Verzierungen der Wand hineingepaßt und dem Ganzen einverleibt; gerade ſo, wie man es noch hie und da an den Wandgemälden in Pompeji findet, daß die auf mehr Kunſt Anſpruch machenden Medaillons und Vignetten in den Stuckbewurf der Wand eingefügt ſind. Wahrſcheinlich war das Aufhängen in Rahmen gefaßter Schildereien ſelbſt bei den Römern ziemlich ſelten. Dieſe Abweichung von dem altertümlichen Gebrauch der Wandmalerei trug indes vieles dazu bei, den Verfall der Kunſt zu beſchleunigen, wenn ſie ſchon dem Künſtler geſtattete, ſein

Staffeleigemälde im Hause recht mit Muße und Bequemlichkeit auszuarbeiten, und das glatte Holz eine feinere Ausführung zuließ, als der Stuckbewurf. Denn dies sind die Gründe, nicht die größere Dauerhaftigkeit der Staffeleigemälde, welche die Künstler bewogen, von der Wandmalerei sich loszusagen. Wandgemälde haben sich bis auf unsere Tage erhalten, aber kein einziges hölzernes: ein schöner Beweis für die gerühmte größere Dauerhaftigkeit der Holztafeln. Auch wäre es den Römern schwerer geworden, die Griechen ihrer Kunstschätze zu berauben, wären sie altherkömmlich der Wand einverleibt geblieben. Später kam zu den angeführten Gründen, weshalb die Künstler der Staffeleimalerei den Vorzug gaben, noch ein sehr schlimmer und verderblicher hinzu: die Transportabilität der Holztafeln, wodurch das Herumschleppen, Verpflanzen und Inkasernieren der Kunstwerke in Galerien möglich wurde*). Gemälde hörten auf monumental zu sein und frönten immer mehr der Laune und dem Spekulationsgeist. Selbst am Platze ihrer ersten Bestimmung verfehlten sie öfter ihre Wirkung, weil sie nicht an Ort und Stelle fertig gemacht wurden. Den Römern mußte es freilich gefallen, sie als Kabinetsstücke fortführen und an beliebigen Orten ohne Zusammenhang und Bedeutung aufhängen zu können; daher bei eigener Armut an Produktivität ihre Vorliebe für mobile Kunstwerke. Sie kannten keine anderen von Namen, und somit hat Plinius, wenn er als Römer spricht, recht. Erst das Augusteische Zeitalter versucht eine eigentümliche Kunst zu hegen. Es übt die Arabeske, mit dem Landschaftlichen und Historischen verbunden, als Dekoration der Wohnhäuser. Dafür wird dasselbe von Altertümlern und Systematikern, von Plinius und Vitruv, bitter getadelt, und dennoch ist es gewiß, daß diese

*) Nach Plinius war die Domus aurea des Nero der „carcer“ der Kunstwerke des Fabullus. Mit weit größerem Rechte kann man unsere Galerien die wahren Galeeren der Kunst nennen. Anm. d. Verf.

neue Kunstrichtung, die vielleicht aus Kleinasien und Aegypten eingeführt wurde, die einzigen namhaften echt römischen Künstler hervorrief.

In unseren Zeiten fand sich hie und da Gelegenheit, die lange vernachlässigte Wandmalerei wieder in Ausübung zu bringen, und es lassen sich die wohlthätigsten Folgen aus dieser neuen Richtung für die Malerei voraussehen. Die Kunst gewinnt an Großartigkeit, Anstand, Bedeutung und Charakter. Mit gutem Beispiele geht in dieser großartigen Richtung der Malerei in Deutschland die Münchener Malerschule voran, als deren Haupt der treffliche Kornelius erscheint.

Beim Vergleichen der Stellen der Alten, die auf Malerei Bezug haben, scheint es, als ob sich zuweilen das Ungewisse und die Schwierigkeit ihrer Auslegung heben lasse, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß von Kunstwerken die Rede sei, bei denen Malerei und Skulptur gemeinschaftlich in Anwendung gebracht war, wie dies bei älteren Kunstwerken, wenn nicht meistenteils, doch gewiß häufig der Fall gewesen ist. Aus dieser Verbindung der Plastik und Malerlei läßt sich die Vieldeutigkeit der technischen Ausdrücke, wie z. B. der Wörter *γραφική*, *εἰκὼν γραπτὴ* und vieler anderer erklären.

Herr Raoul Rochette beschuldigt unseren O. Müller, einen Archäologen, der mit gründlicher Gelehrsamkeit und vielem Scharfsinn einen weit selteneren offenen Sinn für Kunst verbindet, der Leichtgläubigkeit, weil er auf die Autorität des Engländers Leake hin anführt, daß im Theseion noch der Gipsbewurf zu sehen sei. Der Verfasser fühlt sich angenehm verpflichtet, nach eigener Anschauung und angestellten zweimonatlichen Untersuchungen an diesem Monumente, die Angabe des Herrn O. Müller zu bestätigen. Das besagte Monument zeigt auf seiner ganzen äußeren Fläche noch wohlerhaltene Spuren eines Anstriches, dessen materieller Stoff sich überall, am besten aber an der Südseite des Tempels erhalten hat, dessen Farbe

aber im Laufe der Zeit verschwunden ist, oder sich verändert hat. Nur hie und da, beim sorgfältigen Abblättern der Kruste, und besonders in den Vertiefungen und Ritzen des Monumentes stößt man auf die unversetzte Farbe. Als solche erkannte der Verfasser zweierlei Rot (nämlich an den Säulen, dem Architrav und überhaupt in Masse angewendet ein warmes Ziegelrot, in den Verzierungen ein hohes brennendes Zinnoberrot), zweierlei Blau (himmelblau in den Massen, ein dunkleres in den Verzierungen), Grün, und zweifelhafte Spuren von Vergoldung. Ebenso waren die Hautreliefs dieses Tempels ganz mit Farbenkruste bedeckt, die sich in den Falten der Gewänder noch selbst in der Farbe gut erhalten hat. An den Gewändern einer sitzenden Figur des Frieses über der Vorhalle des Tempels rechts findet sich reines schönes Rosarot, sonst meistens Grün. Der Hintergrund des Frieses war blau und noch finden sich ganze Flächen mit dieser Farbe bedeckt. Unter dem Halse der Ante der Hinterhalle (Opisthodom) dieses Tempels, rechts für den Beschauer, an der Seite derselben, die den Säulen in antis zugewendet ist, erhielt sich ein Stück des blauen Anstrichs, womit die ganze Zelle bedeckt gewesen zu sein scheint, von der Größe einer Hand. In den Konstruktionen der Nische, die in christlicher Zeit zwischen den Anten der Vorhalle aus Bruchstücken der Tempeldecke errichtet wurde, trifft man auf Stücke, die noch ganz, oder zum Teil mit dem ursprünglichen glasartigen Farbenemail bedeckt sind. Der Verfasser hat ein solches, zum Beweise ad oculos für die Zweifler, mitgebracht. Im Inneren der Cella des Tempels aber ist derselbe, vom hohen Sockel an gerechnet bis auf die Höhe von sechs Steinschichten, mit einem dickeren Stuck bedeckt gewesen, wie dieses die mit regelmäßigen Meißelschlägen rauh gehauene Oberfläche des Steines und die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint. Den Christen ist nämlich diese sorgfältige Bemeißelung des Steines nicht beizumessen, weil sie ihre Gemälde, wenn sie

die Wände glatt vorgefunden hätten, wie im Parthenon, unmittelbar auf die Wandfläche gemalt haben würden.

Nicht allein daß, sondern auch die Art wie die ersten Christen die Wände der dem neuen Gottesdienste geweihten Tempel bemalten, das heißt die Anordnung und strenge Haltung der Bilder scheint auf antike Ueberlieferung hinzudeuten, die sich mit Wahrscheinlichkeit in den Einzelheiten durchführen läßt. Man vergleiche hierüber des Herrn von Rumohr italienische Forschungen. Der Verfasser beklagt, die Schrift des Herrn Raoul Rochette, auf die sich Hermann bezieht, nicht gelesen zu haben und seine Einwürfe gegen die von Herrn Hittorf gegebenen Tempelrestaurationen nur erwähnungsweise durch die Hermannsche Abhandlung zu kennen. Herr Hittorf mag in der Einflechtung fremder Verzierungen und in der Zusammenstellung der Farben sich Willkürlichkeiten erlaubt haben, dennoch ist die Wahrheit des von ihm verfochtenen Prinzips unleugbar. Aber er beschäftigt sich nicht mit Wandgemälden der Tempel, sondern nur mit gemalter Ornamentik an denselben; wird etwa auch diese von Herrn Raoul Rochette in Zweifel gezogen?

2.

Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre

Ein Künstler soll wohl und reiflich überlegen und la
zögern, ehe er es unternimmt, der Menge von Schriften u
Betrachtungen über die Kunst, durch welche unsere Zeit
auszeichnet, noch weitere hinzuzufügen; denn man darf w
behaupten, daß wir ebenso reich an Schriften über Kunst,
arm an Kunstwerken sind, d. h. an Werken, welche im wah
Sinne des Wortes als solche gelten dürfen.

Dieses Zusammentreffen ist wol der Beachtung wert u
führt zu der Annahme eines Zusammenhanges zwischen die
beiden Erscheinungen. Zwar mögen beide in tieferliegend
Ursachen begründet sein, doch ist es unzweifelhaft wahr, d
wir gegenwärtig durch die Masse des gelehrten Stoffes erdrü
sind, daß wir unsere Ziele aus den Augen verloren haben u
oft sozusagen den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Die Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche aus solch
Ueberreichtum des Wissensschatzes entspringen, ist nicht n
und keineswegs nur in denjenigen Zweigen, welche uns h
beschäftigen, empfunden worden. Sie gab Anlaß zur Einf
rung von Systemen und Klassifikationen, welche die unendli
Summe des Wissens, die als die Erbschaft der vergangen
Jahrhunderte sich aufgehäuft hat, in eine gewisse Ordnu
bringen sollen. Dies war auch die Ursache, welche die Ge
geber frühester Jahrhunderte, beispielsweise die Schöpfer
politischen und religiösen Einrichtungen der Aegypter u
Indier veranlaßte, strenge Teilung der Arbeiten einzuführ

*) Vortrag, gehalten in London 1853.

: ging dabei das Bewußtsein der engen Verbindung,
: zwischen den verschiedenen Zweigen des Wissens und
ens besteht, verloren.

Die moderne Wissenschaft ist bestrebt, diese verloren ge-
nen Beziehungen wieder aufzufinden und anstatt der
ren rein äußerlichen und mehr oder weniger willkürlichen
me der Beiordnung oder einer Scheinordnung ein organi-
vergleichendes System zu schaffen. So geht z. B. die
ie, die experimentellste aller Wissenschaften, jetzt weit
uktiver vor als früher; sie trennt mit der Absicht zu
igen, sie sucht die Verschiedenheiten der Dinge auf mit
bsicht, sie dadurch alle zusammen auf einige wenige Ele-
: und Naturkräfte zurückführen zu können.

Als ich in Paris studierte, war mein gewöhnlicher Spazier-
in den jardin des plantes, und dort fühlte ich mich stets
dem sonnigen Garten wie durch magische Gewalt in jene
ne gezogen, in denen die fossilen Ueberreste des Tier-
s der Vorwelt in langen Reihen zusammen mit den
tten und Schalen der jetzigen Schöpfung aufgestellt sind.
ieser herrlichen Sammlung, dem Werke des Baron Cuvier,
: man die Typen für alle noch so komplizierten Formen
Tierreiches, man sieht, wie die Natur in ihrem Fort-
ten trotz ihrer Abwechselung und ihres unermeßlichen
tums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven
:st sparsam und ökonomisch bleibt. Dasselbe Skelett
rholt sich fortwährend, jedoch mit unzähligen Abände-
en, welche wieder teils durch die allmähliche Entwickelung
Individuen, teils durch die Existenzbedingungen, welche sie
rfüllen hatten, modifiziert werden. An dem einen Skelett
einige Teile weggefallen, andere nur angedeutet, welche
gen bei anderen Individuen in hervorragender Weise
ickelt sind.

Sollten wir bei Betrachtung des ungeheuren Reichtums der

Natur und ihrer großen Mannigfaltigkeit bei aller ihrer Einfachheit nicht durch Analogie schließen dürfen, daß es sich mit den Schöpfungen unserer Hände, mit den Werken der Kunst ungefähr ebenso verhalten möge? Wie die Werke der Natur, sind sie durch einige wenige Grundgedanken miteinander verknüpft, die ihren einfachsten Ausdruck in gewissen ursprünglichen Formen oder Typen haben.

Aus diesen wenigen Grundformen entsprangen und entspringen noch jetzt durch Entwickelung oder Verschmelzung eine unbegrenzte Menge von Varietäten, je nach den speciellen Erfordernissen ihrer Art, den allmählichen Fortschritten in der Erfindung, sowie den verschiedensten Einwirkungen und Umständen, welche bei ihrer Entstehung maßgebend waren.

Es dürfte von Wichtigkeit sein, einige dieser Grundtypen der künstlerischen Formen zu bezeichnen und sie in ihrem stufenweisen Fortschritte bis zu ihrer höchsten Entwickelung zu verfolgen. Eine solche Methode, ähnlich derjenigen, welche Baron Cuvier befolgte, auf die Kunst und speciell auf die Architektur angewandt, würde zum mindesten dazu beitragen, einen klaren Ueberblick über deren ganzen Bereich zu gewinnen und vielleicht sogar die Basis einer Lehre vom Stile und einer Art von Topik oder Erfindungsmethode, welche zur Erkenntnis des natürlichen Prozesses des Erfindens führen könnte, womit wir mehr erreicht haben würden, als dem großen Naturforscher im Bereiche seiner Wissenschaft vergönnt war.

Wenn wir die große Zahl der Werke über Kunst und speciell über Architektur durchsehen, so finden wir keines, welches dem Künstler in ähnlicher Weise als Führer dienen könnte, wie des Baron Cuviers Buch über das Tierreich und dessen vergleichende Osteologie, oder wie Humboldts Kosmos dem Naturforscher, insofern als diese Bücher eine vollständige Entwickelung der Idee eines vergleichenden Systems der Naturgeschichte enthalten.

Sehr wenige Schriftsteller haben Versuche der hier ange-

deuteten Art gemacht, und diese wenigen verfolgten irgend eine Specialität, wodurch sie, ohne es zu bemerken, von dem Ziele abgelenkt wurden, welches ihnen vielleicht anfänglich vorschwebte.

Der Franzose Durand ist in seinen Parallèles und anderen Werken über Architektur der Sache vielleicht am nächsten gekommen. Allein auch er verlor sein Ziel aus den Augen, teils infolge der Eigentümlichkeit der ihm gestellten Aufgabe, eine Art von Compendium artis für die Schüler der Ecole Polytechnique, welche nichts weniger als Künstler waren, aufzustellen, teils unter dem Einfluß der herrschenden Richtung der Periode Napoleons I.

Er verliert sich in Tabellen und Formeln, ordnet alles in Reihen und bringt auf mechanischem Wege eine Art von Verbindung zwischen den Dingen heraus, anstatt die organischen Gesetze zu zeigen, mittels deren sie in Beziehung untereinander stehen. Mancher wichtige Zweig künstlerischen Wissens, den wir jetzt besitzen, war zu jener Zeit noch unentdeckt; sie war noch nicht reif, ein Werk hervorzubringen, wie Durand es auszuführen sich bemühte. Dessenungeachtet sind seine Bücher bemerkenswert der vergleichenden Idee wegen, die in ihnen enthalten ist.

Andere Versuche neueren Datums, obgleich sie von denselben Prinzipien ausgingen, waren noch weniger glücklich.

Zum Ersatze hierfür sind wir aber um so reicher an Specialwerken und die täglich wachsende Anhäufung von Material ist beinahe erdrückend. Während die Veröffentlichungen von Quellenschriften, sowie von Abbildungen von Gegenständen der Kunst und Architektur aller Zeitperioden in England und Frankreich immer häufiger werden, schufen die Deutschen ihre Wissenschaft der Aesthetik und einige der besten Bücher über Kunstgeschichte. Wir vermissen aber einen entsprechenden Fortschritt in der Kunstausübung, speciell der Architektur und Kunstindustrie, und scheint hierdurch das vorstehend Gesagte Bestätigung zu finden, daß wir

noch nicht zu dem Punkt gelangt sind, wo alle diese Kenntnisse dazu beitragen, die Macht künstlerischer Erfindung zu heben, anstatt, wie es bis jetzt der Fall scheint, sie zu lähmen.

Seit der Zeit, als ich diesen Mangel zuerst empfand, hatte ich Gelegenheit, an einer der Kunstakademien Deutschlands Vorlesungen über Architektur zu halten. Selbstverständlich waren dieselben mehr oder weniger durch derartige Gedanken beeinflußt. Ich bemühte mich daher, einiges Material für einen zukünftigen Cuvier der Kunstwissenschaft zu sammeln. Dieses Material legte ich in einigen Aufsätzen nieder, welche vor kurzem in Deutschland unter dem Titel: „Die vier Elemente der Baukunst" gedruckt wurden. Seitdem aber haben sich meine Verhältnisse geändert, und mit ihnen der Standpunkt, von welchem aus ich dieselbe Frage jetzt betrachte. Zu jener Zeit schenkte auch ich den Beziehungen zwischen der Architektur und den übrigen Zweigen der praktischen Kunst zu wenig Aufmerksamkeit. Gegenwärtig fühle ich mich in weit höherem Grade von der Thatsache durchdrungen, daß die Geschichte der Architektur mit der Geschichte der Kunstindustrie beginnt, und daß die Schönheits- und Stilgesetze der Architektur ihr Urbild in denjenigen der Kunstindustrie haben.

Die Gesetze der Proportion, der Symmetrie und Harmonie, die Prinzipien und traditionellen Formen der Ornamentik, selbst jene Elemente der architektonischen Formensprache, welche wir mit dem Namen Gliederungen bezeichnen, wurden zum Teil lange vor der Begründung der Architektur als einer selbständigen Kunst erfunden und ausgeübt.

Die Eigenschaften der verschiedenen architektonischen Stilarten waren bereits klar ausgesprochen in gewissen charakteristischen Formen der frühesten Kunstindustrie, welche den ersten Bedürfnissen des Lebens angepaßt waren. Lassen Sie uns beispielsweise diese beiden verschiedenen Formen antiker Gefäße vergleichen.

Das erſtere iſt der heilige Nileimer oder die Situla der alten Aegypter, das andere jene ſchöne griechiſche Vaſe, Hydria genannt; beide haben denſelben Zweck, laufendes Waſſer aufzufangen.

Das erſtere aber iſt ein Zuggefäß, um Waſſer aus einem

Fig. 11. Nileimer oder Situla.

Fig. 12. Hydria.

(Nach den Holzſchnitten in des Verfaſſers Werk: „Der Stil“ II. S. 4. 2. Aufl. 1878.

Fluß zu ſchöpfen, und deshalb charakteriſtiſch für Aegypten, das Geſchenk des Nils.

Zwei derartige Gefäße wurden von den ägyptiſchen Waſſerträgern an Jochen über der Schulter getragen, ſo daß ein Eimer vorne und einer hinten herabhing; der ſchwerſte Teil iſt ſehr geeigneterweiſe der untere, wodurch dem Ueberſpritzen vorgebeugt wurde. Der Eimer hat die Form eines Waſſertropfens.

Wir empfinden die Angemeſſenheit dieſer Form für die Art der Benutzung der Situla, welche derjenigen der griechiſchen Hydria entgegengeſetzt iſt. Mit dieſer letzteren wird nämlich das aus einem Brunnen ſprudelnde Waſſer aufgefangen, daher die hierdurch vorgeſchriebene trichterartige Form der Mündung und des Halſes.

Außerdem hat die Art, wie die Hydria getragen wurde,

dahin geführt, den Schwerpunkt derſelben von der unteren Hälfte nach der oberen zu verlegen. Man trug ſie nämlich auf dem Kopfe, aufrecht wenn ſie gefüllt, horizontal wenn ſie leer war, wie beiſtehender Holzſchnitt zeigt, welcher das Gemälde auf dem Bauch der oben abgebildeten Hydria wiedergibt.

Wer jemals den Verſuch gemacht hat, einen Stock auf dem Finger zu balancieren, wird gefunden haben, daß dies weit leichter gelingt, wenn man den ſchwereren Teil zu oberſt nimmt.

Fig. 13. Tragen der Hydria.
(Wie oben, Stil II. S. 5.)

Dieſes Experiment erklärt die Form der griechiſchen Hydria, welche noch durch die Hinzufügung zweier horizontaler Henkel vervollſtändigt wird, die in der Höhe des Schwerpunktes angebracht ſind.

Ein dünner ſenkrechter Griff wurde ſpäter hinzugefügt, nicht allein der Abwechſelung wegen und um die hintere und Vorderſeite des Gefäßes zu bezeichnen, ſondern auch und namentlich aus Gründen der Nützlichkeit.

Iſt durch dieſe Form das lebhafte, bewegliche Naturell der griechiſchen Bergbewohner nicht auf das treffendſte ſymboliſiert, im Gegenſatz zu dem Nileimer, welcher als ein wahrhafter

Repräſentant der ägyptiſchen Inſtitutionen erſcheint, deren erſtes Prinzip das der Stabilität war?

Beide Völker waren ſicherlich ſich vollſtändig klar über die hohe Bedeutung dieſer Formen, als ſie dieſelben zu religiöſen und nationalen Emblemen machten.

Der Nileimer war das heilige Gefäß der Aegypter, und in derſelben Weiſe war die Hydria der Griechen das geheiligte Gefäß, welches bei den feierlichen Prozeſſionen von Jungfrauen dahergetragen wurde.

Es mag hier hinzugefügt werden, daß die Geſtaltung des Nileimers embryoniſch die Grundzüge der ägyptiſchen Architektur zu enthalten ſcheint, und ebenſo dürfen wir in der Hydria den Schlüſſel der doriſchen Ordnung der griechiſchen Architektur wiedererkennen.

Die Architektur iſt alſo die letztgeborene der Künſte, zugleich aber die Vereinigung aller Zweige der Induſtrie und Kunſt zu einer großen Geſamtwirkung und nach einer leitenden Idee.

Wahrſcheinlich ſind die von uns in den Künſten anerkannten Geſetze des Stils und der Schönheit zuerſt von Architekten in ſyſtematiſcher Weiſe feſtgeſtellt worden, aber jedenfalls beſaßen die techniſchen Künſte bereits einen hohen Grad von Entwickelung lange vor der Erfindung der Architektur.

Die Prinzipien der Aeſthetik der Architektur ſind zuerſt an Gegenſtänden der Induſtrie zur Anwendung gekommen, und die jetzt zwiſchen der letzteren und der Architektur und hohen Kunſt beſtehende Trennung iſt eine der Haupturſachen ihres Verfalles.

Da im Vorſtehenden öfter gewiſſer Schönheitsgeſetze, welche wir in der Kunſt anerkennen, Erwähnung geſchehen iſt, ſo liegt die Frage nahe, welches ſind dieſe Geſetze, was iſt Schönheit, was iſt Stil?

Dieſe Frage führt uns auf ein ſehr gefährliches Thema,

welches Philosophen und Künstler aller Zeitalter beschäftigt hat und über welches viele Bände geschrieben worden sind.

Ich werde nicht versuchen, auf eine Prüfung der verschiedenen Definitionen und Auslegungen einzugehen, welche diesen Begriffen, den Grundpfeilern der ästhetischen Wissenschaft, gegeben worden sind.

Es ist ein glücklicher Umstand, daß die enge Beziehung, welche zwischen ihnen besteht, uns gestattet, die Sache an irgend einem beliebigen Ende anzufassen; jeder dieser Begriffe, in seinen Konsequenzen verfolgt, führt zur Erklärung der anderen.

Ich gestatte mir deshalb nur einen dieser Begriffe, den des Stiles in der Kunst, hervorzuheben. Ich muß mich deutlich über den Sinn erklären, welchen ich diesem Ausdruck beilege; doch soll die folgende Erläuterung des Begriffes Stil in der Kunst keineswegs als absolut und von allgemeiner Gültigkeit hingestellt sein, sie ist lediglich die Erklärung dessen, was in diesem Vortrage von mir unter dem Worte Stil verstanden werden wird.

Der Ausdruck wird angewandt zur Bezeichnung einer gewissen Vollendungsstufe der Kunstwerke, welche erreicht werden kann:

1. durch künstlerisch richtige Ausnutzung der Mittel,

2. durch Beobachtung jener Beschränkungen, welche teils in der Aufgabe selbst enthalten und gegeben sind, teils auch durch die begleitenden Nebenumstände bedingt werden, welche die Lösung derselben in jedem einzelnen Falle modifizieren.

Jedes Kunstwerk ist ein Resultat, oder, um mich eines mathematischen Ausdruckes zu bedienen, eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koefficienten ihrer Verkörperung sind.

$$Y = F\ (x, y, z\ \text{\&c.})$$

In dieser Formel steht Y für das Gesamtresultat und x, y, z &c. stellen ebensoviele verschiedene Agentien dar, welche in irgend welcher Richtung zusammen oder aufeinander wirken,

oder voneinander abhängig sind. Die Art dieser gegenseitigen Beeinflussung oder Abhängigkeit ist hier durch das Zeichen F (Funktion) ausgedrückt.

Sobald einer oder einige der Koefficienten sich verändern, muß diese Veränderung in dem Resultat einen entsprechenden Ausdruck finden.

Wenn x zu x + a wird, so wird das Resultat U ganz verschieden zwar von dem früheren Resultate Y sein, im Prinzip aber wird es mit letzterem doch identisch bleiben, indem es mit demselben durch eine gemeinsame Beziehung verbunden ist, welche wir mit dem Buchstaben F ausdrückten.

Wenn die Faktoren x, y, z 2c. dieselben bleiben, dagegen F verändert wird, so wird Y in einer anderen Weise als vorher sich umgestalten, es wird fundamental verschieden werden von seiner früheren Beschaffenheit. Dieses neue Prinzip wird selbstverständlich seinerseits wieder modifiziert, je nachdem wir uns veranlaßt sehen, für die Buchstaben x, y, z 2c. neue Werte einzusetzen.

Man wird einwenden, daß ein künstlerisches Problem kein mathematisches sei und daß künstlerische Resultate schwerlich durch mathematische Berechnung erreicht werden können. Dies ist sehr wahr, und ich bin der letzte zu glauben, daß es bloßer Reflexion und Berechnung jemals gelingen werde, Talent und natürlichen Geschmack zu ersetzen. Ich gebrauche dieses Thema auch nur als eine Krücke, um mich bei der Erläuterung des Gegenstandes darauf zu stützen.

Es wird mir daher gestattet sein, meinen Satz weiter auszuführen und jenen Buchstaben einige reelle Eigenschaften und Werte beizulegen.

Es sind zwei Klassen von Einflüssen zu unterscheiden, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes bestimmend einwirken. Die erste derselben umfaßt diejenigen Anforderungen, welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind

und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben.

Diese Klasse von Einflüssen bezeichnen wir mit dem Buchstaben F.

Die zweite Klasse umfaßt diejenigen Einflüsse, die wir als von außen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen. Ihnen entsprechen in der oben angewendeten allgemeinen Formel die Buchstaben x, y, z ꝛc.

I. In demjenigen Teil der Lehre vom Stil, welcher die erstgenannte dieser beiden Klassen umfaßt, wird von den elementarsten Auffassungen dessen, was die Künstler Motive nennen, sowie von den frühesten Formen gehandelt werden, in welche diese ursprünglichen Ideen verkörpert wurden, nämlich den Typen. Dieser Satz wird etwas näher zu erläutern sein.

Eine Trinkschale z. B. wird in ihrer allgemeinen Gestalt bei allen Nationen, zu allen Zeiten dieselbe sein, sie wird im Prinzip unverändert bleiben, ob sie in Holz, in Thon, in Glas oder was immer für einem Stoff ausgeführt wird. Die Grundidee eines Kunstwerkes, die aus dessen Gebrauch und Bestimmung hervorgeht, ist unabhängig von der Mode, vom Material und von zeitlichen und örtlichen Bedingungen. Sie ist das Motiv eines Kunstgegenstandes. Die Motive besitzen gewöhnlich ihren einfachsten und reinsten Ausdruck in der Natur selbst, sowie in den frühesten Formen, welche ihnen von den Menschen im Anfange aller Kunstindustrie gegeben wurden. Diese natürlichen und ursprünglichen Formen heißen die Typen der Ideen.

Es gewährt dem künstlerischen Gefühle eine Befriedigung, wenn in irgend einem Kunstwerke, mag es noch so weit von seinem Urbilde entfernt sein, doch die ganze Komposition von solcher Grundidee beherrscht wird, ähnlich wie in einem musikalischen Werke das Thema durchklingt, und zweifellos ist Klarheit in der Erfassung dieser zu Grunde liegenden Urmotive eine Hauptaufgabe des Künstlers.

Auf diese Weise wird das Neue als aus dem Alten hervorgewachsen erscheinen ohne Kopie zu sein und wird von der Einwirkung der Mode frei bleiben. Um dies zu erläutern möge mir gestattet sein, ein Beispiel anzuführen.

Ursprünglich waren sowohl gewebte als gestickte Matten oder Teppiche die Raumscheidungen in den Wohnungen und damit die Vorläufer jeder Wanddekoration, aller Mosaiken, des gefärbten Glases und vieler anderer einschlagender Industriezweige, welche, möge ihre Richtung noch so verschieden sein, stets auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden können.

Es ist auch unzweifelhaft, daß die Alten, von den Assyriern bis zu den Römern, und später sogar die Völker des Mittelalters in der Dekoration und Bekleidung der Wände, ob absichtlich oder nicht, den Prinzipien der Tapezierkunst gefolgt sind. Wir müssen uns glücklich schätzen, daß es möglich ist, dieses historische Element der Stillehre mitten in unseren verworrenen Kunstbeziehungen zu erkennen und nachzuweisen.

Dieser erste Teil der Stillehre schließt jedoch eine andere Unterabteilung in sich ein, welche uns lehren sollte, wie alte, durch Bedürfnis und Tradition geheiligte Formen unseren neuen Fabrikationsmitteln entsprechend abzuändern sind. Die Anwendung dieses Satzes ist leider in unserer jetzigen Zeit weit schwieriger.

Ein Beispiel dürfte auch hier am Platz sein. Die Granit- und Porphyrmonumente Aegyptens üben einen überwältigenden Eindruck auf unser Gemüt aus. Woher dieser Zauber? Teilweise vielleicht, weil sie der neutrale Boden sind, auf welchem das harte und starre Material und die bildende Hand des Menschen aufeinander stießen. Bis hierher und nicht weiter war die stumme Sprache dieser massiven Schöpfungen Jahrhunderte hindurch. Ihre majestätische Ruhe, ihre scharfen, flachen und eckigen Linien, die Oekonomie der Arbeit in der Behandlung des harten Materials, ihre ganze Erscheinung sind Stilschönheiten,

welche uns, die wir den härtesten Stein wie Kreide schneiden können, nicht mehr durch die Notwendigkeit aufgedrungen sind.

Wie haben nun wir den Granit zu behandeln?

Es ist schwierig, eine befriedigende Antwort zu geben. Vor allen Dingen ist er nur dort anzuwenden, wo seine außerordentliche Härte und Dauerhaftigkeit einem Bedürfnisse entspricht, und hieraus sollte sich wieder die Behandlungsweise ergeben, leider aber wird heutzutage hierauf zu wenig Aufmerksamkeit verwendet.

II. Der zweite Teil der Stillehre umfaßt die verschiedenen Einflüsse, welche auf die Schöpfungen unserer Hände einwirken und welche ich in der oben gegebenen allgemeinen Formel mit den Buchstaben x, y, z ꝛc. bezeichnete. Dieselben modifizieren die Erscheinung der Elementaridee eines Kunstwerkes und muß ich hier deshalb etwas näher auf sie eingehen.

Ihre Zahl ist unbegrenzt, doch können sie in drei bestimmte Gruppen gesondert werden.

Die erste Gruppe umfaßt die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen.

Die zweite Gruppe umfaßt die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen.

Die dritte Gruppe ist diejenige, welche alle persönlichen Einflüsse in sich einschließt, die einem Kunstwerke einen individuellen Charakter verleihen. Diese Einflüsse können zweifacher Natur sein, sie können von den Auftraggebern oder von den Künstlern oder denjenigen ausgehen, welche das Kunstwerk praktisch herzustellen haben.

Diese drei verschiedenen Gruppen von Einflüssen auf die Verkörperung von Kunstwerken bilden ebensoviele verschiedene Merkmale jenes wichtigen Kunstbegriffes: Stil.

So sagen wir, eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das

Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht.

Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil 2c., und hier hat dies Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Teil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstgeschichte und Ethnologie. Endlich sagen wir Stil des Raphael, Stil des Louis XIV., Jesuitenstil 2c. Die Behandlung dieser persönlichen Gattung Stil gehört einem anderen Gebiete der Kunstgeschichte an, welche Museologie bezeichnet werden kann.

Wenn schon der erste praktische Teil der Kunstlehre in unserer Zeit schwierig anzuwenden ist, so scheint dieser zweite Teil beinahe gar nicht mehr in Frage zu kommen, seitdem die Spekulation, gestützt auf das Kapital, die Bevormundung der technischen Künste in die Hand genommen hat. Fertig vorrätige Dinge müssen notwendigerweise eines großen Teils solcher Stileigentümlichkeiten entbehren, welche in lokalen und persönlichen Beziehungen begründet sind.

Jede Marktware muß so hergestellt sein, daß sie von möglichst allgemeiner Verwendbarkeit ist; sie darf keine anderen Eigentümlichkeiten zeigen als solche, welche durch ihre Bestimmung, ihr Material und die Behandlungsweise des letzteren vorgeschrieben sind. Dies finden wir in ausgezeichneter Weise in der orientalischen Industrie beobachtet. Die Erzeugnisse derselben sind an ihrem Platz in einem Bazar, und ihre größte Empfehlung ist, daß sie in alle Verhältnisse passen.

Persische Teppiche sind ebensosehr geeignet für eine Kirche oder eine Moschee, wie für das Boudoir einer Dame.

Die Elfenbeinkästchen von Lahore mit ihren eingelegten Mosaikverzierungen können ebensogut zur Aufbewahrung von gottesdienstlichen Spezereien, wie als Cigarrenbehälter oder Arbeitskästchen, je nach dem Gutbefinden des Besitzers, gebraucht werden. Aber so vollendet diese indischen Arbeiten an sich sind, und so sehr sie an technischer und ästhetischer Schönheit unserem

europäiſchen Stilmangel gegenüber ſich auszeichnen, wir vermiſſen doch an ihnen den individuellen Ausdruck, die hohe, intellektuelle Schönheit, die Seele.

Dieſer Ausdruck ſollte ſelbſt in ſolchen Gegenſtänden, die für den Markt beſtimmt ſind, in gewiſſem Maße erreicht werden.

Tritonen, Nereiden, Nymphen ꝛc. haben Sinn und Beziehung an einem Brunnen, Venus und die Grazien an einem Spiegel, Trophäen und Schlachten auf Waffen, ob ſolche nun für den Markt oder für irgend eine beſondere Beſtimmung ausgeführt ſein mögen.

Es iſt ſo leicht, derartige geeignete Beziehungen ausfindig zu machen, daß man darüber erſtaunen möchte, welche Armut an Phantaſie und an geſundem Sinne ſich manchmal in der Anwendung emblematiſcher Verzierungen an den Erzeugniſſen unſerer modernen Kunſtinduſtrie ausſpricht.

So ſehen wir z. B. an gewiſſen franzöſiſchen ſogenannten Stutzuhren zwei bewaffnete Krieger auf einem Geſimſe ſitzen und Karten oder Würfel ſpielen, vielleicht ſogar ſchlafen. Was dachte der Künſtler damit auszudrücken? „Laßt uns die Zeit vergeuden!“ „Laßt uns die Zeit totſchlagen!“ Das ſind eigentümliche Inſchriften für eine Uhr und wunderliche Ueberſetzungen von Virgils: Vivite — venio.

Trotz derartiger Mißgriffe beſitzen wir eine ſolche Fülle von Kenntniſſen, einen ſolchen Reichtum von künſtleriſchen Vorſtellungen, eine ſo richtige Naturauffaſſung und eine ſo unübertroffene Virtuoſität in der praktiſchen Anwendung dieſer Vorteile, daß wir dieſelben nie gegen halbbarbariſche, wenn auch noch ſo ſchöne, Erfindungen eintauſchen möchten.

Was wir von den Nationen, denen europäiſche Kultur abgeht, lernen ſollten, das iſt die Kunſt, die einfachſten Melodien der Farbe und der Form zu erfaſſen, welche in den primitivſten Erzeugniſſen menſchlichen Kunſtfleißes inſtinktiv

auftritt, während wir mit allen unseren reichen Mitteln sie nur sehr schwer erfassen und festhalten. Wir thäten deshalb wohl, die einfachsten Erzeugnisse menschlicher Arbeit und die Geschichte ihrer Entwickelung nicht minder sorgfältig zu studieren, wie die Werke der Natur selbst.

In der großen Ausstellung von 1851 in London konnte man bemerken, wie leicht das sonst verdienstvolle Bestreben, die Natur nachzuahmen, zu Mißgriffen führt, wenn dasselbe nicht durch Stilstudien geleitet ist. —

In diesem Vortrag soll bloß auf die erste Klasse der Einflüsse, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes wirksam sind (I. F), sowie auf die erste Gruppe der zweiten Klasse (II) näher eingegangen werden, da sie von universellster Bedeutung sind.

Es sind folgende Momente:

1. Der Zweck des Gegenstandes. (Klasse I.)
2. Das Material, aus dem letzterer hergestellt werden soll. (Klasse II, erste Gruppe.)
3. Die technischen Verfahren oder Prozesse, die bei seiner Herstellung in Frage kommen. (Klasse II, erste Gruppe.)

1. Der Zweck des Gegenstandes. Jedes Erzeugnis der Industrie hat eine gewisse Bestimmung und Verwendung, es ist thatsächlich oder zum mindesten in der Idee ein Mittel zur Befriedigung irgend eines Lebensbedürfnisses. Es ist ein Werkzeug, ein Instrument oder wenigstens eine Vorkehrung zum Schutze oder zu einer Handlung. Nun ist jedes Werkzeug oder jede Vorrichtung, so einfach sie sein mag, eine Maschine.

Was ist eine Maschine? Eine Maschine ist ein Körper oder ein System von Körpern, welches bestimmt ist, auf der einen Seite Kräfte aufzunehmen, um dieselben auf der andern auszuüben.

Diese Definition ist der Wissenschaft der Mechanik entnommen, denn auch wir haben hier mit Kräften im Zustande

des Gleichgewichts oder der aktiven Bewegung zu thun wir können zu einem Verſtändnis der Formen nur gel (inſofern wenigſtens, als dieſe Formen aus der Beſtim der Gegenſtände hervorgehen), indem wir die mechan Wiſſenſchaften herbeiziehen und zwar die Statik für Formen, die wir als das Reſultat eines Gleichgewichte Kräfte anſehen, z. B. Vaſen, Möbel, Gebäude ꝛc., die T mik für ſolche Gegenſtände, welche Mittelglieder ſind, u gewiſſen aktiven Kräften auf andere Gegenſtände zu h z. B. Meſſer, Waffen, Aexte und Werkzeuge jeder Art.

Dies gilt auch für die in der Natur vorkomm Formen, die wir ohne die mechaniſchen Wiſſenſchaften zu erklären vermögen, indem ſie ſämtlich das Reſulte wiſſer natürlicher Kräfte ſind und zwar teilweiſe der welche auch bei der Entſtehung eines Werkes der Kunſtin maßgebend ſind. Freilich greift die Natur niemals fehl Wahl ihrer Formen, was leider nicht in demſelben Ma uns der Fall iſt.

Je mehr wir in der Civiliſation und in den Kenn vorſchreiten, deſto mehr ſcheint es, daß uns jenes inſti Gefühl verkümmert, welches die Menſchen bei ihren Erſ verſuchen in der Kunſtinduſtrie leitete, während die Wiſſe noch nicht dahin gelangt iſt, uns für dieſen Verluſt zu entſchä Nicht ſelten geſchieht es, daß Wiſſenſchaft und Berechnun wieder auf diejenigen Formen zurückführen, die bis dahi bei wilden und halbbarbariſchen Völkerſchaften im Ge waren. So z. B. wurden in der letzten großen A lung von 1851 diejenigen Aexte für die praktiſchſten u quemſten erklärt, welche denen der nordamerikaniſchen I am nächſten kamen, deren Aexte in Nachahmung natü Kieſel und anderer durch die Thätigkeit des Waſſers abg fener Steine gebildet waren.

Die aus beiſtehender Illuſtration erſichtlichen antiken E

bergeſchoſſe, welche die Form bleierner Pflaumenkerne haben, bieten einen ferneren Beleg hierfür. Die ebenfalls hier abgebildete preußiſche Spitzkugel iſt ſozuſagen eine unvollkommene Nachahmung derſelben; aber es kann wiſſenſchaftlich nachgewieſen werden, daß die alten Vorbilder für ihren Zweck weit geeigneter waren als die modernen Kopien. Es iſt fraglich, ob die Form dieſer Projektile durch ein inſtinktives richtiges Gefühl ihres Ver-

Fig. 14. Schleudergeſchoſſe bei den Alten.

1. Griechiſche Schleuderkugel gef. bei Athen (Biel). 2. Geſchoß ähnlicher Art mit der Zahl 23 en relief in arabiſchen Chiffern. 3 u. 4. Bleigeſchoſſe aus Griechenland im Britiſchen Muſeum in London. 5. Im Dresdener Straßenkampfe geſchoſſene Spitzkugel.

Nach den in des Autors Abhandlung „Ueber die bleiernen Schleudergeſchoſſe der Alten" (Frankfurt a. M. Verlag für Kunſt und Wiſſenſchaft 1859) befindlichen Darſtellungen abgebildet

fertigers gefunden wurde, oder ob ſie einen Beleg bietet für den hohen Stand der mechaniſchen Wiſſenſchaften bei den Griechen. Es iſt uns wenigſtens bekannt, daß Männer wie Archimedes und Apollonius ihre mathematiſchen Kenntniſſe dem Kriegsweſen zuwendeten, um ihr Vaterland zu verteidigen.

Dieſe Bleigeſchoſſe ſind äußerſt intereſſant als Belege für das vorſtehend Geſagte. Wenn ſolch ein Geſchoß die Luft durchſchneidet, iſt es von einer Hülle athmoſphäriſcher Luft umgeben, die vor ihm komprimiert und hinter ihm verdünnt iſt.

Die komprimierte Luft wirkt, im Verhältniſſe zu ihrer Dichtig-

keit, der Bewegung des Geſchoſſes entgegen; die verdünnte Luft hinter dem Geſchoſſe wirkt ebenfalls im Verhältnis zu ihrer Dichtigkeit, jedoch als poſitive Kraft gegen die Widerſtand leiſtende Luft vor dem Geſchoß.

Ferner wiſſen wir, daß der Impetus oder die lebendige Kraft eines Geſchoſſes mit ſeiner Maſſe wächſt; indem wir daher einen Teil des hinter dem fliegenden Geſchoß ſich bildenden unvollſtändigen vacuum mit der Maſſe ausfüllen, ſo vergrößern wir die lebendige Kraft des Geſchoſſes. An letzteres Geſetz hält ſich die Natur in ihrem horror vacui bei der Geſtaltung aller jener Körper, welche die Beſtimmung haben zu fliegen oder zu ſchwimmen, alſo in widerſtehendenMedien ſich zu bewegen, wobei der verlängerte Schwanzteil das hintere ſich bildende vacuum ausfüllt. Dies iſt die Form aller Fiſche und aller Vögel, wenn wir den Grundplan ihres Körpers betrachten; dieſelben Urſachen erzeugen bei den fallenden Waſſertropfen ſowie bei der Flamme dieſelbe Form.

Die Verhältniſſe der Körper differieren nun ihren beſonderen Beſtimmungen entſprechend; ſie ſind ſcharf und geſtreckt, wo Schnelligkeit in erſter Linie beſtimmend iſt, dagegen rund und ſtumpf, eiförmig, wenn ſie die Beſtimmung haben, größere Maſſen aufzunehmen. Wir kennen ziemlich genau die Hauptgeſetze der Bewegung; wir kennen ferner die Geſetze gewiſſer natürlicher Kräfte, z. B. der Gravitation, der Reibung und anderer; wir kennen die Eigenſchaften der Flüſſigkeiten und die Bedingungen ihres Gleichgewichtes, ſowohl an und für ſich als auch mit darin ſchwimmenden Körpern; einige der Grundſätze der Bewegung in widerſtrebenden Medien, ſowie der Wirkung der Gaſe ſind ebenfalls durch die Wiſſenſchaft feſtgeſtellt; doch ein Geſetz hat ſich bis jetzt den Unterſuchungen unſerer Forſcher entzogen, und zwar dasjenige der Kraft des animaliſchen und vegetabiliſchen Lebens. Wir wiſſen nur, daß es unabhängig von der Schwere und oft ihr entgegengeſetzt als ſelbſtändige

Kraft wirkt. Durch diese Kraft erzeugt die Natur ihre interessantesten Formen, und wir müssen hinzufügen, daß die Werke unserer Hände, je mehr sie den Anschein haben, als seien sie die Resultate derartiger gegen Schwere und Substanz kämpfender lebendigen Kräfte, desto höher auch auf der Stufe künstlerischer Vollendung stehen.

Auf diesem Felde haben wir aber noch keine anderen Führer, als unser eigenes Gefühl, unterstützt durch ein richtiges Studium der Kunstgeschichte und der Naturwissenschaft.

Wenn wir die Geschichte der Architektur durchgehen und die verschiedenen Stilarten vergleichen, so fällt uns auf, daß sie fast alle auf sehr gesunden Grundsätzen der Statik und Konstruktion begründet sind; nur einer Nation aber ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und ihren industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen. Die griechischen Tempel und Monumente sind nicht gebaut, sie sind gewachsen, sie sind nicht wie die der Aegypter nur äußerlich durch die Anbringung vegetabilischen und organischen Beiwerks verziert; ihre Formen an sich sind solche, wie sie das organische Leben in seinem Kampfe gegen Schwerkraft und Substanz hervorbringt. Anders vermögen wir nicht den unvergleichlichen Reiz einer griechischen Säule zu erklären.

Die Griechen allein konnten mit Erfolg den Versuch wagen, menschliche Formen zu Trägern der Gebälke ihrer Gebäude zu machen, ein Versuch, den wir sonst mit vollem Rechte als eine Geschmacksverirrung betrachten, der uns aber hier nur einen Beweis für die Thatsache gibt, daß die Griechen sich ihrer Absicht wohl bewußt waren, die architektonischen Teile selbst zu beleben, anstatt sie mit ornamentalem Beiwerk aus der organischen Natur zu schmücken, wie die Aegypter. Aus diesem Grunde wird griechische Architektur und griechische Kunst im allgemeinen ewig lebendig bleiben, während alle anderen Stile der Geschichte angehören.

Ich kann dieses interessante Thema nicht verlassen, ohne

eine andere Beobachtung von praktischer Verwendbarkeit hinzuzufügen.

Es ist vielfach versucht worden, die griechischen Formen zu erklären und durch Vergleichung ihrer geometrischen Projektionen nach genauen Messungen der besten griechischen Monumente ein Schema für dieselben zu finden.

Diese Versuche werden aber nie zum Ziele führen; denn wenn auch in der Mathematik gewisse Oberflächen als durch Umdrehung von Kurvenlinien entstanden gedacht werden dürfen, so gilt dies in demselben Maße weder für die Natur noch für die Kunst. Sehr schöne, natürliche sowohl wie künstliche Formen können ganz unschöne Durchschnitte ohne Verhältnis haben, und andererseits sehr schöne Durchschnittskonturen oder Projektionen durch Rotation sehr unglückliche Oberflächen erzeugen.

Die Natur arbeitet nicht nach Schablonen wie eine Drehbank; ihre Formen sind sämtlich dynamische Produkte, und nur durch die Wissenschaft, welche die wechselseitigen Wirkungen der Kräfte behandelt, dürfen wir hoffen, die Schlüssel einiger der einfachsten Naturformen zu finden. Was für die Natur gültig ist, findet auch für Kunstformen Anwendung, wenn sie, wie die Arbeiten der Griechen, durch organisches Leben ‚beseelt sind. Die wohlbekannte Geschichte von der kolossalen Bronzefigur der Athene Promachos des Phidias, welche, solange sie im Atelier des Künstlers stand, von den Kritikern mißverstanden wurde, mag hier als Erläuterung des Vorstehenden erwähnt werden.

Wir gehen nun über zu dem zweiten Hauptmoment, nämlich zu den Materialien, aus welchen die Kunstgegenstände hergestellt werden. Doch liegt es nicht in unserem Plane, eine systematische Entwickelung dieser wichtigen Frage zu geben.

Wohl aber gibt sie Anlaß zu einer großen Anzahl sehr interessanter praktischer Hinweise, welche am besten ihren Platz bei der eingehenden Besprechung der verschiedenen Zweige der Kunst-

industrie finden werden, auf welche ich bei anderer Gelegenheit eingehen möchte. Alle speciellen Gesetze des Stiles, soweit er vom Material abhängig ist, lassen sich in folgendem zusammenfassen.

1. Stets dasjenige Material zu benutzen, welches sich für die jeweilig vorliegende Aufgabe am besten eignet.

2. Jeden möglichen Vorteil aus demselben zu ziehen, aber wohl die Grenzen zu beobachten, welche die dem Gegenstande zu Grunde liegende Idee bedingt, zu dessen Hervorbringung das betreffende Material verwendet werden soll.

3. Das Material nicht bloß als eine passive Masse, sondern als ein Mittel, als ein mitwirkendes Element der Anregung zur Erfindung zu betrachten.

Hieraus folgt, daß die Frage des Materials nicht getrennt werden kann von der Frage der bei der Behandlung desselben vorkommenden Manipulationen.

Die Bedeutung des Materials in der Stilfrage ist so groß, daß einige der hervorragendsten Kunstschriftsteller erklärt haben, daß es für sich allein das Wesen dessen ausmache, was Stil in der Kunst genannt wird.

So gibt beispielsweise Baron Rumohr in seinen italienischen Forschungen folgende Definition dieses Begriffes: „Stil ist ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht.“ Rumohr, Ital. Forschungen I, 37.

Derselbe Gedanke hat zu der Einteilungsart geführt, die wir gewöhnlich bei der Anordnung von Sammlungen für industrielle Kunst befolgen. Zumeist nämlich werden die Gegenstände daselbst nach dem Material in verschiedene Klassen eingeteilt.

Diese Art der Einteilung erscheint allerdings die natürlichste und jedenfalls bietet sie die größte Leichtigkeit; denn es ist mit

dieſem Syſtem nicht leicht, den einzelnen Gegenſtänden unr
Plätze anzuweiſen. Dasſelbe wird daher immer das ein
und vielleicht das beſte für Gewerbeſammlungen von vorw
praktiſcher Beſtimmung bleiben.

Aber für idealere Sammlungen kunſtinduſtrieller
wo es ſich mehr darum handelt, einen Ueberblick über
erzeugniſſe mit Rückſicht darauf zu gewinnen, welchen Stil
angehören, dürfte dieſes Syſtem vielleicht minder angemeſſe

Nehmen wir beiſpielsweiſe zwei Kunſtinduſtrieerzeugni
demſelben Material und zwar Eiſen.

Das eine derſelben iſt ein indiſcher Kettenpanzer un
mit dem zweiten, einer indiſchen eiſernen Vaſe, gewiß nich
deres gemein, als daß ſie beide aus demſelben Material
Indien gearbeitet ſind.

Nehmen wir andererſeits eine Thonvaſe, ſo iſt d
weit mehr mit der eben genannten eiſernen in Form un
ſtimmung verwandt, obgleich ſie weder in Indien gearbei
noch dasſelbe Material mit ihr gemein hat.

Wiederum hat der Kettenpanzer ſeinerſeits offenbar
Verwandtſchaft im Stil mit einem Wollenrock, als mit de
genannten indiſchen Vaſe.

Das gewählte Beiſpiel iſt frappant, doch gibt es eine
Zahl von Fällen, bei denen die 3 Einteilungsarten, welc
für Kunſtſammluugen anwenden, nämlich

1. das hiſtoriſche Syſtem,
2. das ethnographiſche Syſtem,
3. das materielle Syſtem,

zwar weniger willkürlich ſcheinen, aber in Wirklichkeit nacht
ſind, indem Gegenſtände getrennt werden, deren Verwand
zwar weniger auffallend, aber deshalb nicht weniger wichti
intereſſant für die Stilfrage iſt.

Dies ſind keineswegs Spitzfindigkeiten, ſondern Wink
durchaus praktiſcher Bedeutung.

Ehe wir weitergehen, muß ich auf einen Ausdruck zurückkommen, den ich wohl ſchon einige Male in dieſem Vortrag gebrauchte, und zwar das Wort: Typus.

Typen ſind, wie wir geſehen haben, urſprüngliche von dem Bedürfnis vorgeſchriebene Formen, welche aber, je nach den bei ihrer Herſtellung zur Verwendung kommenden Materialien, modifiziert werden.

Es ereignete ſich nun ſehr häufig, daß Aenderungen im Material und in der Art der Ausführung dieſer Typen eintraten, dann wurden die ſich hieraus entwickelnden ſekundären Formen plaſtiſche oder maleriſche Behandlungen derſelben.

Die Stile, welche aus dieſen ſekundären Behandlungen der Typen entſtanden, waren gemiſchte Stile, welche die Einwirkungen der Stilbedingungen ſowohl des urſprünglich als auch des ſpäter dafür verwandten Materiales und ſeiner Behandlungsweiſe an ſich zeigten.

So findet es ſich, daß ein und dasſelbe Material, z. B. Metall, wo es in verſchiedenen Perioden der Kunſtentwickelung für verſchiedene Typen verwandt worden iſt, auch ganz verſchiedenen Stilbedingungen zu folgen hat.

Andererſeits ſehen wir, daß Materialien von ganz verſchiedenen Eigenſchaften, wenn ſie zur Herſtellung derſelben Typen gebraucht werden, ſich einander, als die Verkörperer der gleichen Fundamentalgedanken, im Stile nähern.

So ſehen wir, als Beiſpiel für den erſteren Fall, Bronzethüren in ihrer älteſten Behandlungsart als dünne mit Flächenornamenten dekorierte Bronzeplatten, welche hölzerne Thürflügel bekleiden.

In ihrer mehr entwickelten Form ſind ſie hohl und in Füllungen geteilt, wie hölzerne Thüren, ſo unter andern die Thüren des Pantheon und die des Remus in Rom, welche letztere eine vollſtändige Nachahmung einer Tiſchlerarbeit iſt.

In dieſem Stadium ſind ſie auch nach anderem Prinzip

ornamentiert. Solche Bronzethore gehören dann, dem Syſte welches ich hier zu entwickeln verſuche, entſprechend, derſel Klaſſe an wie hölzerne Thore und haben nicht mehr Verwa ſchaft zu einer Bronzevaſe wie etwa eine Bronzemünze hat.

Eher noch ſind ſie mit dem Kettenpanzer verwandt in allgemeinen Idee der Bekleidung.

Ein Syſtem der Klaſſifizierung, welches auf den Prinzip begründet iſt, die ich hier anzudeuten verſuche, würde die ga Kunſtgeſchichte umfaſſen. Es würde freilich aber Gegenſtä zuſammenbringen, die durch große Entfernungen von Zeit Raum geſchieden ſind, z. B. den merovingiſchen und byzantiniſchen Stil mit dem Stil der Kunſtinduſtrie der Aſſi und der Griechen des heroiſchen Zeitalters. Der ganze Ber der Kunſtinduſtrie kann dieſem vergleichenden Syſteme entſprech in vier Hauptklaſſen gebracht werden, je nach der Verwandtſch gewiſſer Typen, die ihnen gemeinſchaftlich ſind.

Erſte Klaſſe.

Sie umfaßt alle Dinge, welche ihre Typen in der K oder Induſtrie der Bekleidung haben.

Die Weberei bildet zwar einen wichtigen Zweig dieſer ausgedehnten Klaſſe; letztere umfaßt aber außerdem noch große Anzahl anderer Vorkehrungen, gewiſſe Gegenſtände mit dünner Ueberzüge zu decken oder zu ſchützen.

Zweite Klaſſe.

Gegenſtände, welche ihre Vorbilder in der keramiſchen K haben. Wie die Weberei in der erſten, ſo bildet die Töpf in dieſer zweiten Klaſſe nur eine Abteilung, die eine An anderer Prozeſſe umſchließt, welche in der keramiſchen K ihren Ausgangs- oder Berührungspunkt haben.

Dritte Klaſſe.

Arbeiten, deren Typen in der Holzkonſtruktion lie Auch hier müſſen wir das Wort in ſeiner weiteſten Bedeut

nehmen, welche Konſtruktionen mit umfaßt, die in Stein, Metall oder irgend einem anderen Material, aber nach dem Prinzipe der Holzkonſtruktionen ausgeführt ſind.

Die hohe Bedeutung der Formen, welche ihren Urſprung in Holzkonſtruktionen haben, iſt in der Geſchichte der Architektur wohl bekannt; nicht dasſelbe iſt der Fall mit jenen Formen, die aus der textilen Kunſt ſtammen.

Vierte Klaſſe.

Solche Arbeiten, deren Typen in der Steinkonſtruktion und in der Stereotomie oder der Kunſt, Formen aus harten Materialien zu ſchneiden, zu ſuchen ſind.

Viele Formen ſind Uebergangsformen; dieſe finden ihren Platz zwiſchen denjenigen Gegenſtänden, denen ſie gemeinſchaftlich angehören.

Der Korb iſt z. B. ein in textiler Kunſt ausgeführtes Gefäß; ein anderes Beiſpiel iſt das chineſiſche Bambusgitter, ein wichtiges Element der Kunſtinduſtrie in China. Es hält die Mitte zwiſchen Weberei (Matte) und Holzkonſtruktion und iſt der Typus für einige höhere Formen der antiken und mittelalterlichen Architektur ſowohl, als auch der Metallotechnik. —

Andere Formen ſind von kompoſitem Charakter. Dies iſt namentlich der Fall mit den Werken der Architektur. Dieſelben ſtellen Verbindungen von Elementen dar, die ihren Typen nach allen vier hier genannten Klaſſen angehören. Wir können ſie demnach als eine fünfte Klaſſe bezeichnen.

Es hat den Anſchein, als ob dieſer Rahmen keinen Platz für Metallarbeiten ließe. Die Urſache hierfür liegt auf der Hand; Metall iſt kein primäres Material, die Typen ſtanden feſt, ehe Metall für ihre Ausführung zur Verwendung kam.

Gehen wir nun ſogleich, denn das Material iſt überwältigend, zur Specifizierung jener Klaſſe über, welche zuerſt erwähnt wurde, der:

Bekleidungskunſt.

Es kann zweifelhaft ſein, ob ſie die älteſte d. h. diej
Klaſſe iſt, in welcher die erſten Kunſtverſuche des Menſche
macht wurden, aber unzweifelhaft hat ſie eher als irgend
andere die allgemeine künſtleriſche Erziehung beeinflußt, i
ſie die erſten Motive für monumentale Dekoration lieferte.
werden ſie zuerſt unter dieſem Geſichtspunkt betrachten,
ſodann einige wenige Bemerkungen über ihre Anwendung
Kleider und andere häusliche Dienſte hinzufügen.

Dieſe Klaſſe der Kunſtinduſtrie hat die erſten Typen
ein Element der Architektur geliefert, welches nicht das
wenigſten wichtige unter den dreien iſt, die das Weſen
architektoniſchen Bildungen ohne Ausnahme ſind und die
natürlichen Schutz des heiligen Symbols der Anſiedelung, C
ſation und Humanität, nämlich des Herdes oder des F
platzes bilden.

Doch hier fühle ich mich gezwungen den Gang der U
ſuchung durch einige kurze Bemerkungen über die konſtituiere
Teile architektoniſcher Konſtruktion zu unterbrechen. Es
deren vier, nämlich

1. der Feuerplatz als der Mittelpunkt,
2. das ſchützende Dach,
3. die Umzäunung,
4. die Subſtruktion.

Der Herd oder Feuerplatz iſt das erſte moraliſche Ele
der Architektur. Um den Herd verſammelten ſich die e
Familien; der erſte Keim der menſchlichen Geſellſchaft bi
ſich am belebenden und nährenden Feuer. Hier wurden
erſten Bündniſſe und ſocialen Ordnungen geſchaffen, die e
religiöſen Ceremonien ins Leben gerufen. Der Altar, d
frühe Symbol der Religion, war und iſt noch jetzt nichts
ein heiliger Feuerplatz.

Der Herd iſt das einzige architektoniſche Element, welches ir ſich daſteht und eine Bedeutung hat ohne das gleichzeitige Vorhandenſein anderer Konſtruktionen, ohne den Schutz eines Daches, ohne Umwallung, ohne auf Terraſſen und Sockeln erhoben zu ſein. Er ſtellt daher an ſich ſelbſt die Grundidee einer gewiſſen wichtigen Klaſſe von Gebäuden dar, namentlich ſolcher, welche wir mit dem Ausdruck Monumente im engeren Sinne bezeichnen.

Der Herd oder ſein höchſter Ausdruck, der Altar, wird für uns im folgenden den Kardinalpunkt bilden, auf den ſich alles übrige bezieht.

Um den Feuerplatz herum ſind drei andere architektoniſche Elemente gruppiert, welche ſozuſagen die ſchützenden Negationen der drei Naturelemente bilden, die der Flamme des Herdes feindlich ſind. Dieſe Verteidiger des Herdes ſind das Dach, die Umzäunung und die Subſtruktion oder, wie wir ſie nennen wollen, die Terraſſe.

Die Kombinationen, welche aus der gewöhnlichen Anwendung dieſer geſchützten und ſchützenden Teile eines Gebäudes hervorgehen, ſind mannigfaltig und ſehr verſchieden, je nach den beſonderen Bedingungen, unter denen ſie eintreten. Es kann vor, daß unter gewiſſen Umſtänden einige dieſer konſtituierenden Teile mehr entwickelt wurden, andere nur ſymboliſch erhalten blieben. Ich werde ein anderesmal Gelegenheit finden, hierauf zurückzukommen.

Jeder der obenerwähnten konſtituierenden Teile eines Gebäudes kann mit Recht als die beſondere Domäne eines der vier verſchiedenen Zweige der Kunſtinduſtrie angeſehen werden.

Die keramiſchen und hernach die metallotechniſchen Künſte können um den Herd herum gruppiert werden, als den Repräſentanten und Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Die Ingenieur- und Maurerkunſt fanden ihre Specialität

in der Subſtruktion, die Zimmerei im Dachſtuhl und sein Zubehör. Aber welches techniſche Fach knüpft ſich in ſeiner E wickelung ganz beſonders an jenen Teil der architektoniſch Konſtruktion, welche ich zuvor die Umzäunung nannte? K anderes als das der Matten- und Teppichbereiter. —

Dieſe Behauptung, welche vielleicht befremdet, muß gerec fertigt werden. Es iſt eine Thatſache, daß die erſten Verſu der Kunſtinduſtrie, welche gemacht wurden und, wie wir be achten können, noch heutzutage von menſchlichen Weſen a der erſten Stufe der Civiliſation gemacht werden, Decken u Matten ſind. Man hat beobachtet, daß dieſer Teil der Induſt von Stämmen ausgeübt wird, die noch keine Ahnung von Kl dung beſitzen. Sie wenden die rohen Produkte ihrer textil Kunſt für ihren Schutz gegen die Feuchtigkeit des Bodens u die Trennung ihres Eigentums von fremdem Gute an. Als erſten rohen Verſuche dieſer Art ſind vielleicht die Zäune, ob geflochtenen, in den Boden gerammten Zweige zu betracht Es gibt in der Völkergeſchichte ſogar ein Beiſpiel von ein Volke, welches eine ganz anſehnliche ornamentale Kunſt a bildete, ja ſogar eine Art Architektur beſitzt, deſſen architek niſche Ornamente aber nichts als reichlich ſkulpierte und bema Zäune und Zaunpfähle ſind. Es ſind dies die Neuſeeländ Ihre Civiliſation gerät auf einer ſehr frühen Stufe ihrer E wickelung ins Stocken, ähnlich wie die der Chineſen, nur d dieſe ſchon weiter waren, als ſie zu ſtagnieren begannen.

Der zweite Schritt war, Matten von Baumbaſt zu mache dann machte man Verſuche im Weben mit Gras und faserig Pflanzenteilen u. ſ. f.

Die Anwendung von Teppichen oder ihren natürlichen V bildern, dem Fell von Tieren und Baumrinde, ſowie Hecken hufs der Raumtrennung und des Schutzes gegen Wetter u Feinde ging derjenigen von Steinmauern oder Holzwänden v voraus.

Und da die Geflechte und Teppiche die ursprünglichen Raumtrennungen bildeten, so ist es natürlich, daß diese Produkte industrieller Kunst einen großen Einfluß auf die weitere Entwickelung und Dekorierung der Wände bewahrten, selbst als die letzteren in der Folgezeit massiv ausgeführt wurden. Die Teppiche sind die sichtbaren Wände; was hinter ihnen ist, hat nichts mit der Idee der Raumtrennung zu thun. Die dicken Steinmauern sind nur notwendig mit Rücksicht auf andere sekundäre Zwecke, wie z. B. den, den Wänden Stärke, Dauer, Sicherheit 2c. zu verleihen.

Wo diese Nebenabsichten nicht verfolgt wurden, da blieben die Teppiche die alleinigen Raumtrennungen, und selbst wo Mauern notwendig wurden, bildeten sie doch nur die inneren Stützen der wahren Wandrepräsentanten, nämlich der bunten Teppiche und Decken. Daher rührt es, daß die ältesten Ornamente der Architektur meist von Geflechten und Geweben hergeleitet werden können, welche die natürlichen und anmutigen Produkte des Spinnens und Webens mit natürlichen Stoffen verschiedener Farben sind. —

Wir haben in der deutschen Sprache ein Wort, welches den sichtbaren Teil des Raumabschlusses bezeichnet: die Wand, ein Wort, welches dieselbe Wurzel und fast dieselbe Bedeutung hat wie Gewand, das einen gewobenen Stoff bezeichnet. Der konstruktive Teil des Raumabschlusses hat einen anderen Namen, wir nennen ihn Mauer. Dies ist sehr bezeichnend. Die Bedeutung der idealen Repräsentanten des Raumabschlusses blieb die nämliche, selbst als die traditionellen Matten und Teppiche außer Gebrauch kamen und durch andere Wandbekleidungen ersetzt wurden.

Der erfinderische Instinkt der Menschheit war unerschöpflich in der Erfindung neuer Wandbekleidungen und sehr verschiedene Ursachen bewirkten diese Neuerungen. Bald war Sparsamkeit, bald Luxus, bald Kälte, bald Dauerhaftigkeit das bewegende Prinzip zu

neuen Erfindungen. Jeder Induſtriezweig wurde zu dieſem Zw aufgeboten. Eines der älteſten und wichtigſten Erſatzmittel wu von den Maurern erfunden, die Bekleidung der Wände mit St

Sie gab den Anlaß zur Entwickelung der Malerei einer unabhängigen Kunſt. Wir werden ſpäter ſehen, daß Wandmalerei ſeit den älteſten Nationen bis zu den Rön der Spätzeit nie ihren Urſprung verleugnete und daß ſogar noch für das Mittelalter gilt. Die Keramik lie einen anderen Erſatz für die urſprünglichen bunten Tepp Es ſind dies die glaſierten Ziegel. Die Erfindung derſe gehört wahrſcheinlich dem Genie der Aſſyrer an; es ſcheint ſogar vermutlich, daß das Streben, die Ziegel zu glaſie welche gewöhnlich in ungebranntem Zuſtande verwendet wur zur Erfindung des gebrannten Ziegels geführt habe. Ich h Gelegenheit, die aſſyriſchen glaſierten und ornamentierten Zie welche Mr. Botta von Chorſabad nach Paris gebracht genau zu unterſuchen; ich machte an ihnen folgende B achtungen:

1. Sie waren ſehr unvollkommen gebrannt, und bli unmittelbar hinter der dünnen, ſie bedeckenden Glaſur ungebrannt;

2. dieſe Glaſuren ſind ſehr ſchmelzbar und weich;

3. die Ornamente, welche darauf gemalt und mit ei ſanften Feuer fixiert ſind, durchſchneiden die Ziegelfugen unregelmäßig und die ornamentalen Linien ſtehen in kein Beziehung zur Mauerkonſtruktion;

4. Die Glaſur bedeckt nur eine Seite der Ziegel, aber Farbe iſt an einigen Punkten über die Kanten der Ziegel hi gefloſſen, was beweiſt, daß die letzteren horizontal gelegt wur als ſie an ihrer Außenſeite mit Emailfarben bemalt wurden

Die Konſequenz dieſer Beobachtungen iſt, daß die aſſyriſche Methode der Anwendung glaſierter Ziegel n gemein hat mit der neueren Erfindung, Ornamente mit Zie

verschiedener Farbe zusammenzustellen, welche letztere eine Art Mosaik ist. Das konstruktive Prinzip wurde von den Assyriern nur an den Basamenten der Gebäude als Wanddekoration angewendet.

Die zweite Konsequenz ist die, daß die Ziegelsteine wahrscheinlich in ihrer bestimmten Lage durch ein Feuer gebrannt wurden, welches im Raume selbst gemacht wurde, nachdem sie auf dem Boden gemalt und dann in ungebranntem Zustand an ihren Platz gesetzt worden waren. Derselbe Prozeß, die Ziegel an der am Gebäude ihnen bestimmten Stelle selbst zu brennen, ist auch an einigen schottischen Gebäuden beobachtet worden.

Ein anderer Ersatz der Draperien als Wanddekoration ist die Holzvertäfelung der Wände. Hierzu kommt noch ein anderer, welcher der reichste ist und nur an Tempeln und königlichen Gebäuden angewendet wurde, nämlich die Bedeckung der Wände mit metallenen, bisweilen sogar mit goldenen Platten, welche an der Mauer selbst oder am obengenannten Holzgetäfel befestigt wurden.

Schließlich sind die Platten von Granit, Marmor, Alabaster, Porphyr und anderen harten oder kostbaren Steinen zu nennen, womit in Assyrien, Persien und Aegypten und selbst Griechenland die Mauern oft bekleidet wurden.

So heterogene Materialien und Prozesse, die für die Bekleidung und Dekorierung der Wand benützt wurden, riefen natürlich ebensoviele Variationen des Stiles hervor, aber diese Mannigfaltigkeit an neuen künstlerischen Motiven entwickelte sich innerhalb der Grenzen, welche durch den alten traditionellen Typus gegeben und vorgeschrieben waren, der der gemeinsame Ursprung aller neuen Erfindungen blieb. Malerei und Plastik in Holz, Stucco, Terracotta, Metall und Stein blieben von jenem Stil abhängig, welcher den textilen und gestickten Werken eigentümlich war.

Die Ornamentik und die Architektur ſelbſt in
meinen Zügen waren bis zu den Römern dem
Bekleidung unterthan. Ein unermeßliches Mater
gleichungen liegt hier vor uns, das faſt unberührt
Denn kein Schriftſteller über Kunſt im allgemeiner
tektur im beſonderen hat bis jetzt dieſer Frage di
Aufmerkſamkeit gezollt. Sie hier in allen ihren
zu verfolgen, würde eine Aufgabe ſein, welche
weit überſchritte, auch abgeſehen davon, daß meine
erlauben würde.

3. Ueber architektonische Symbole*).

Die Architektur ist eine reine Kunst der Erfindung, denn für ihre Formen gibt es keine fertigen Prototypen in der Natur, sie sind freie Schöpfungen der menschlichen Phantasie und Vernunft. Mit Rücksicht hierauf könnte man sie für die freieste aller Künste der Darstellung ansehen, wenn sie nicht von den allgemeinen Naturgesetzen und den mechanischen Gesetzen des Materials im einzelnen durchaus abhängig wäre: denn welchen Gegenstand der architektonischen Kunst wir auch betrachten mögen, die erste und ursprüngliche Conception derselben wird immer aus der Befriedigung irgend eines materiellen Bedürfnisses, vornehmlich desjenigen des Obdaches und des Schutzes gegen die Unbilden des Klimas und der Elemente oder andere feindliche Mächte entstanden sein; und da wir solchen Schutz nur durch feste Verbindungen von Materialien, die uns die Natur bietet, erhalten können, so sind wir bei derartigen Konstruktionen genötigt, die statischen und mechanischen Gesetze streng zu berücksichtigen.

Diese materielle Abhängigkeit von natürlichen Gesetzen und Bedingungen, welche überall und zu allen Zeiten dieselben bleiben, gibt den Werken der Architektur einen gewissen Charakter der Notwendigkeit und läßt sie bis zu einem gewissen Grade als Werke der Natur selbst erscheinen, jedoch als solche, welche die Natur durch das Medium von vernunftbegabten und willensfreien Wesen erschafft. Die Werke der Architektur erzählen die

---

*) Vorlesung, gehalten in London 1854.

Naturgeschichte der Menschheit ebenso treulich, wie die Muscheln und Korallenbäume von den niederen Organismen, die sie einst bewohnten, Nachricht geben.

Das Studium der Werke und der Geschichte der Architektur gibt uns Einsicht von den folgenden sehr überraschenden Thatsachen bezüglich der Entwickelung dieser Kunst. —

1. Für keinen unabhängigen Architekturstil läßt sich ein Zustand der Kindheit und allmählichen Entwickelung feststellen; jeder ist ausgewachsen aus seinem eigenen Prinzip entstanden. Die frühesten Architekturstile waren die vollkommensten, wenigstens was die Reinheit im Ausdruck des Prinzips betrifft, das sie darstellten. —

2. Die meisten derselben sterben eines plötzlichen und gewaltsamen Todes infolge einer großen socialen Revolution und des Sieges eines neuen Prinzipes.

3. Die griechische Architektur allein scheint eine Ausnahme zu machen, da ihre vollste Entwickelung nicht in den Beginn ihres Bestehens fällt, aber dies nur infolge der endlichen Lösung des Problems, eine Versöhnung zwischen zwei Prinzipien herzustellen, welche lange zu einander in Opposition standen und die beiden Hauptstämme der hellenischen Rasse, die Dorier und die Jonier, voneinander trennten.

Aber für jeden der beiden Stile, den dorischen wie den jonischen, für sich betrachtet, gilt, was unter 1. behauptet wurde; ein jeder von ihnen besaß seine eigene, individuelle Vollendung seit dem Beginne seines Bestehens.

4. Die griechische Architektur ist die einzige, welche eine Ausnahme von dem unter 2. Gesagten macht; sie erlebte ihre Wiederauferstehung und wird auch in ihren Prinzipien nie sterben, weil sie auf der Natur begründet sind, eine allgemeine und absolute Wahrheit enthalten, und zu uns in einer Sprache reden, die jederzeit und überall durch sich selbst verständlich ist, da sie die der Natur ist.

Ich werde im Verlaufe meiner Vorträge verſuchen, dieſe Sätze zu beweiſen. —

Was den erſten derſelben betrifft, ſo muß daran erinnert werden, daß die Geſchichte der Architektur nicht auf demſelben Punkte beginnt, wie die Geſchichte des Hausbaues und der Ingenieurkunſt. Wir finden Nationen in einem Zuſtand von hoher politiſcher und praktiſcher Entwickelung, welche gar keine Geſchichte der Architektur beſitzen.

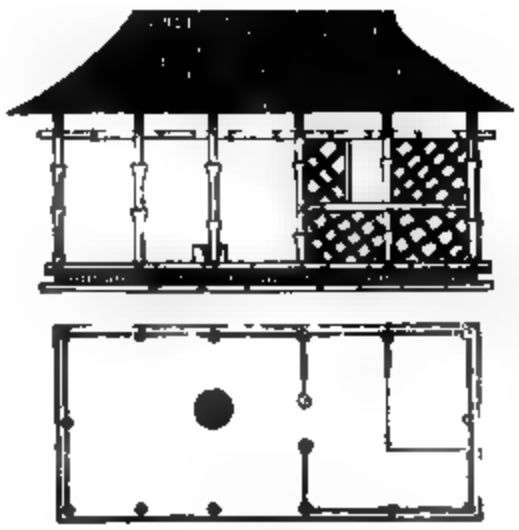

Fig. 15. Karaiben-Hütte.
(Aus des Verfaſſers „Gill" II. S. 263. 2. Aufl.)

Dieſe Karaibenhütte iſt ein Beiſpiel eines Hausbaues, der in ſeiner Geſamtheit wie in ſeinen Teilen dem Zwecke, zu dem er errichtet wurde, und ſelbſt den Geſetzen der Statik und Proportionen, durchaus entſpricht. Aber jedes Glied iſt nur zufällig thätig, es wurde nicht eigens für die Funktion, die es verrichtet, gebildet. Die Säulen ſind nichts anderes als Baumſtämme. Die Wandteilungen ſind Matten, welche zwiſchen den Bäumen aufgehängt ſind. Das Ganze hat nichts mit der Architektur als Kunſt gemein, und kann unſere Aufmerkſamkeit nur als ein höchſt elementares Schema der Dachkonſtruktion in Verbindung mit Matten als dem Elementarſchema für vertikale Teilungen beſchäftigen.

Es könnte ſcheinen, daß der nächſte Schritt zur Architektur als Kunſt in einem Modellieren und Zuſchneiden natürlicher und

formloser Materialien zu regelmäßigen Formen bestanden h
wie sie von den statischen und anderen materiellen Bedingur
vorgeschrieben sind, die jeder Teil des Ganzen zu berücksicht
hat, sowie in einem Zusammenfügen dieser Teile zu einer Strul
Aber wir finden kein Beispiel eines Konstruktionsstiles, der
diesem Punkt der Entwickelung stehen geblieben wäre, au
nommen in unseren Zeiten der rein praktischen und kommerzie
Tendenz.

Vor Alters hatte man wahrscheinlich weniger praktische,
gewiß mehr poetische Eigenschaften.

Man konnte sich nicht enthalten, den Marmor- und Gra
blöcken, bei ihrer Bereitung und Modellierung zu Cylindern
prismatischen Stücken für die Verwendung bei den Tempeln
anderen architektonischen Werken, eine Art plastischen Leben
verleihen. Man ließ sie ihre Geschichte, die Gründe i
Daseins, die Richtung und Gewalt ihrer Thätigkeit, die R
welche sie im ganzen Werke zu spielen hatten, und ihre ge
seitigen Beziehungen erzählen. Man ließ sie endlich auch
zählen, für welchen Zweck das ganze Gebäude errichtet war

Diese Erzählungen geschahen durch eine Sprache char
ristischer, teils bloß gemalter, teils erst skulpierter, dann gem
Formen, die auf den Oberflächen der nackten schematischen A
der Konstruktion ausgeführt waren; und diese symbolische Spr
wurde für diesen Zweck schon fast vollständig durch die Kunstindu
vorbereitet gefunden, welche, wie man wissen muß, schon e
hohen Grad technischer und selbst künstlerischer Vollendung err
hatte, lange bevor man an den Bau von Monumenten da

Auf diese Weise war jene Sprache dem allgemeinen
ständnis schon zugänglich gemacht worden und dies umsom
als die meisten der verwendeten Symbole von Analogieen
Natur entlehnt oder abgeleitet waren und deshalb für jederm
selbstverständlich sind, der einiges Gefühl für Naturformen
deren dynamische Bedeutung hat.

Doch gibt es noch andere und für die allgemeine Gestalt und Anlage der Monumente zum Teil sehr wichtige Formen, welche nicht direkt von der Natur entlehnt wurden, sondern von Reminiscenzen aus den ersten Stadien der Gesellschaft und der socialen Ordnung, oder von alten traditionellen Konstruktionstypen, oder endlich von industriellen Erzeugnissen, die in den vorarchitektonischen Zeiten mit dem Haushalt und dem Hausrat in Zusammenhang gestanden waren. —

Eine dritte Klasse von Symbolen, die verwendet wurden, bezieht sich nur auf die besondere Bestimmung des Gebäudes, auf den Gott des Tempels oder dessen Gründer.

Die Griechen verwendeten diese Symbole gewöhnlich in einer Weise, die keines Schlüssels bedarf, nämlich so, daß sie zugleich eine statische und mystische Bedeutung hatten; z. B. ornamentierten sie das Glied, dessen statische Funktion gewöhnlich durch einen Laubkranz symbolisiert wird, mit Lorbeerblättern für Apollo, mit Weinblättern für Bacchus, mit Myrtenblättern für Venus. Die statische Bedeutung des Symboles blieb auf diese Weise unverändert durch die besondere Bedeutung, die ihm gegeben wurde.

Nicht dasselbe fand bei den Aegyptern und Assyrern statt, weil ihr Symbolismus nur für die Dauer der jeweilig herrschenden socialen Prinzipien gültig war.

Ich werde nun einige Beispiele von Symbolen, die in der Architektur verwendet werden, anführen, um ihre Bedeutung, ihre Kraft des Ausdrucks, sowie ihren Gebrauch darzulegen. Doch werde ich dies hier nur thun, soweit es nötig ist, um das Vorausgeschickte zu erläutern, indem ich eine mehr systematische Erklärung der in den verschiedenen Architekturstilen gebrauchten Formen auf die nächsten Vorlesungen verspare.

Den Anfang wollen wir mit Beispielen von traditionellen, an alte Konstruktionen erinnernden Symbolen machen, weil sie den größten Einfluß auf die allgemeine Gestaltung der Monumente hatten.

Der Feuerplatz ist der erste Embryo der socialen Niederlassung. Um den Feuerplatz herum versammelten sich die ersten Familiengruppen, hier wurden die ersten Bündnisse geschlossen und die ersten religiösen Handlungen vollzogen. Der Feuerplatz ist das heilige Centrum und der Fokus, auf den sich, während aller Entwickelungsperioden der Gesellschaft, die verschiedenen Teile und Abteilungen einer Niederlassung beziehen. Noch heute ist er der Mittelpunkt unseres häuslichen Lebens, und in seiner höheren Bedeutung als Altar der Mittelpunkt unserer religiösen Einrichtungen. Er ist das Symbol der Civilisation und Religion und durch eine altarförmige Ausbildung wird ein Gegenstand als heilig symbolisiert. Durch Erhebung eines Gebäudes oder eines Monumentes auf ein altarförmiges Piedestal oder Basament, wird es als geweiht bezeichnet.

Das gegiebelte Dach ist das allgemeine Symbol für Göttlichkeit und das Atribut der Heiligtümer und Götterwohnungen. Nur zuletzt wurde es auch der Schmuck der königlichen und kaiserlichen Paläste, als die königlichen und kaiserlichen Persönlichkeiten göttliche Ehren beanspruchten. Den einzigen Teil im ägyptischen Tempel, der gegiebelt ist, finden wir in dem kleinen σηκός oder Heiligtum, das den heiligen Repräsentanten des Gottes birgt; während die übrigen Teile des Gebäudes, die nur die Anbauten des Tempels für den Dienst der Priester und der Gläubigen darstellten, wie wir noch sehen werden, mit flachen Dächern bedeckt waren.

Dasselbe ist in Assyrien der Fall, wo das gegiebelte Sanktuarium in einer Diminutivgestalt auf der Spitze der höchsten Terrasse des assyrischen Palastes stand.

Nach Analogie der gegiebelten Bundeslade hatte auch der große Tempel Salomos die nämliche Giebelform.

Die heilige Kaaba oder Gruft Mohameds ist gegiebelt. Sie ist der einzige Tempel der Mohammedaner, da die Moscheen nicht Tempel, sondern nur Häuser für das Gebet und die Predigt sind.

Der Giebel ist auch am griechischen Tempel das Symbol der Gottheit, aber hier erscheint er in seiner vollsten Entwickelung, nicht mehr wie in Aegypten durch Vorbauten versteckt noch wie in Assyrien als ein kleiner Krönungsschmuck auf der Spitze des ungeheuren Terrassenbaues; der griechische Giebel beherrscht seine Umgebung und bildet das wichtigste Element der architektonischen Ordnung.

In den früheren Epochen der griechischen Geschichte war es gesetzlich verboten, Giebeldächer für Privathäuser anzuwenden, und dieser Schmuck wurde nur für andere öffentliche Bauten angewendet, vorausgesetzt, daß sie irgend einer Gottheit geweiht waren.

Dasselbe fand bei den Römern statt.

Das Giebeldach bewahrt einen Teil seiner Bedeutung auch in der mittelalterlichen Architekur, wiewohl es in dieser auch für Privatgebäude angewendet wurde.

Einige der wichtigsten konstruktiven Symbole in der griechischen Architektur sind der elementarsten Zusammensetzung eines hölzernen Giebeldaches entnommen. Die Griechen betrachteten diese elementaren Konstruktionen gleichsam als Gegenstände der Natur, und verwerteten sie in derselben symbolischen Weise wie animalische und vegetabilische Formen.

Ein anderes, sehr wichtiges Symbol, welches im griechischen Ornament eine große Rolle spielt, leitet seinen Ursprung von der elementaren Herstellungsart der Raumteilungen und Plafonds durch Segeltücher und Matten ab. Nicht nur die Mauern und Raumteilungen, sondern auch die Decken und Unterzüge, welche letztere trugen, wurden durch Ornamente symbolisch geschmückt, welche an die Werke textiler Kunst erinnerten.

Diese Art, die Idee des Schwebenden, Aufgespannten symbolisch zu veranschaulichen, ist so bezeichnend und selbstverständlich, als wenn sie der Natur selbst entlehnt wäre. In der That würde es schwer fallen, irgend ein Symbol der wirklichen Natur

entlehnten Symbolen konventionelle Farben gebrauchten, ausgenommen in solchen Fällen, wo die Farbe des Vorbildes selbst die Analogie darbot, nach welcher sie suchten. In allen anderen Fällen hätte die natürliche Farbe des Gegenstandes eine doppelte Auslegung zugelassen.

3. Sie abstrahierten vom Material des Urbildes ebensowohl als von dem des Gebäudes, welches, wohlverstanden, ganz mit Farben bedeckt war.

Vermöge dieser Abstraktion war es ihnen gestattet, aus den Abbildern zarter Blätter die Symbole eines Konflikts zwischen zwei mechanischen Kräften zu machen, und selbst eine Stufenleiter für den Nachdruck der Aktion eines Konstruktionsteiles durch den Krümmungsgrad herzustellen, welchen die elastischen Linien des Blattrandes von der Hand des Bildhauers oder Malers erhielten.

Eines der wichtigsten Symbole in der Architektur ist das *κῦμα* (*κυμάτιον*), welches die Ideen des Abschließens, Empfangens und des Konfliktes zwischen zwei Kräften in sich schließt*).

Nehmen wir das Schema eines aufrechtstehenden Blattes mit einer beliebigen, der Natur entlehnten Profilierung an. Das Blatt habe einen kräftigen Rand und eine Rippe in der Achse.

---

*) In der Theorie des kyma stimmt der Verfasser so ziemlich mit Böttichers Tektonik überein, weshalb wir auch auf die entsprechenden Figuren in Böttichers Atlas Tafel I. und II. hinweisen. Immerhin legt der Verfasser diesen dekorativen Symbolen eine andere Bedeutung hinsichtlich ihres Zusammenhanges mit dem ganzen Bau bei, als Böttticher, und dies ist ein Punkt, worin seine Lehre sich prinzipiell von der des letzteren unterscheidet. In einem nachgelassenen Fragment einer Kritik von Böttichers Tektonik, äußert sich Semper wie folgt: „Ich gebe zu, daß die einzelnen dekorativen Symbole nicht statisch wirklich fungieren, aber es ist unrichtig, daraus zu folgern, daß sie angelegt und von außen angefügt erscheinen. Es ist merkwürdig, wie Böttticher alles darauf anzulegen scheint, die Griechen herunterzusetzen. Die ägyptische Kunst hat dies im stärkeren Maße gethan“ (was Böttticher der griechischen imputiert).

lichen Ziergliedern der antiken Architektur überhaupt bloß durch Malerei, oder durch Skulptur und Malerei, in konventionellen Farben (rot und blau, getrennt durch goldene Stege, die Zwischenräume grün) dargestellt.

Die Kurven wurden aus freier Hand nach dem Gefühl des Architekten hergestellt; eine mechanische Konstruktion der an griechischen Monumenten wahrnehmbaren elastischen Kurven ist nicht denkbar.

Kehren wir noch einmal zu unserem belasteten Blattkranz zurück und sehen wir, was erfolgt, wenn er noch mehr belastet wird. — In einem gewissen Moment der zunehmenden Belastung werden die Blätter in der Mitte knicken oder wenigstens eine scharfe Biegung annehmen und der herunterhängende Teil wird den unteren bedecken und in einer gewissen elastischen Linie von großer Widerstandskraft auswärts gebogen sein. Dies wird um so eher geschehen, je dicker und rippenreicher die angenommenen Blätter sind, wie z. B. die Blätter von Wasserpflanzen. In diesem Stadium bilden sie jenes Profil, das wir an den dorischen Kapitälen und anderen Ziergliedern der nämlichen Gestalt an dorischen sowohl wie an anderen antiken Gebäuden wahrnehmen. Sie sind oder waren früher alle mit jener Art Ornament geschmückt, das wir sehr unkünstlerisch Eierstab nennen, dessen erstes Schema nach der Analogie von Wasserblättern gebildet ist, welche mit ihren umgebogenen Spitzen zu ihren unteren Teilen zurückkehren und im Profil eine konvexe Kurve bilden. Der griechische Name für dieses Glied ist Echinos; er symbolisiert einen sehr mächtigen Konflikt zwischen zwei Kräften, die einander Widerstand leisten. — Er hat unter den Griechen wie unter den Römern, wie auch in den verschiedenen Perioden der modernen Architektur viele Variationen durchgemacht; die meisten der späteren Aenderungen sind ohne Rücksicht auf den Ursprung und den beabsichtigten Ausdruck dieses Symboles vorgenommen worden. —

Eine andere Variation desſelben Symbols, welches einen Konflikt bezeichnet, iſt das ſogenannte umgekehrte kyma oder Karnieß, bei den Griechen das lesbiſche Kyma. Es beſteht gleichfalls aus einer Doppelreihe von Waſſerblättern einer anderen Art, deren gebogene Teile im Durchſchnitt eine komponierte halb konkave und halb konvexe, Kurve bilden, mit dem konkaven Teile unten. Das Glied, welches aus der plaſtiſchen Ausbildung dieſes Symbols entſteht, war bei den joniſchen Architekten ſehr in Gebrauch; es iſt weit weniger ausdrucksvoll, als die beiden anderen genannten Symbole. Auch an den Ziergliedern dieſer Gattung fehlte das Blattornament niemals, und wo es fehlt, da dürfen wir ſicher ſein, daß es einſt darauf gemalt war und jetzt verſchwunden iſt. Dies gilt wenigſtens mit voller Gewißheit für die griechiſchen Monumente aller Perioden.

Wenn die nämliche Kurve umgekehrt vorkommt, eine Form, welche wir das aufrechte kyma nennen, ſo haben wir es natürlich mit der plaſtiſchen Ausbildung eines Symbols von ganz anderer Bedeutung zu thun.

Da es meine heutige Abſicht aber nur war, an einigen Beiſpielen die Art der Symboliſierung von Architekturteilen darzuſtellen, ſo will ich auch eine Erklärung der übrigen Teile der griechiſchen Architektur, in ihrer Geſamtheit wie im Einzelnen, auf eine andere Vorleſung verſparen.

4. Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*).

Die reiche und präcise Sprache der Hellenen hat dasselbe Wort zur Bezeichnung des Zierates, womit wir uns und die Gegenstände unserer Neigung schmücken, und der höchsten Naturgesetzlichkeit und Weltordnung.

Dieser tiefe Doppelsinn des Wortes *κόσμος* ist gleichsam der Schlüssel hellenischer Welt- und Kunstanschauung. Dem Hellenen war der Schmuck in seiner kosmischen Gesetzlichkeit der Reflex der allgemeinen Weltordnung, wie sie uns in der Erscheinungswelt den Sinnen faßlich entgegentritt, er galt ihm als allgemein verständliches, sich selbst erklärendes Symbol der Naturgesetzlichkeit auch in der bildenden Kunst, das besonders in der vorzugsweise kosmischen Kunst, der Architektur, überall als wesentliches Element der formellen Ausstattung erscheint. Die Aesthetik der Hellenen, soweit sie das gesetzliche des Formell-Schönen betrifft, fußt auf den einfachen Grundsätzen, die beim Schmücken des Körpers in ursprünglichster Klarheit und Faßlichkeit hervortreten.

Indem ich den Schmuck, in dieser kosmischen Bedeutung aufgefaßt, zum Gegenstande des heutigen Vortrags wähle, glaube ich vor allem mich vor dem Anscheine verwahren zu müssen, den hier versammelten hochgeehrten Damen irgend Winke oder Anweisungen über eine Kunst geben zu wollen, in der sie durch die Natur von Kindheit an Meisterinnen sind, da ich vielmehr für mich als Architekten dasjenige als Norm und Gesetz erkenne, was,

---

*) Zuerst erschienen bei Meyer u. Zeller, Zürich 1856.

nach meiner Ueberzeugung, vornehmlich durch den zarteren Sinn des ſchönen Geſchlechts aus dem Chaos deſſen, was ein noch roher und über ſein eigenes Streben in Unklarheit begriffenes Bildungstrieb erfand, im Laufe der Zeiten zur Kunſtform erhoben wurde und ſich nach Prinzipien regelte.

Zugleich gebe ich den verehrten Verſammelten zu bedenken, daß ein Künſtler zu Ihnen ſpricht, der in ſeiner Weiſe darzuſtellen vermag, dem aber die Darſtellungskunſt durch die Rede nicht eben geläufig iſt.

Wo der Menſch ſchmückt, hebt er nur mit mehr oder weniger bewußtem Thun eine Naturgeſetzlichkeit an dem Gegenſtand, den er ziert, deutlicher hervor.

Die erſten Verſuche freilich, den natürlichen Wuchs des Menſchen durch künſtliche Zuthaten zu bereichern, zielen mehr darauf ab, zu erſchrecken, als das Wohlgefallen der Erſcheinung zu erhöhen; doch ſelbſt in dieſem Verleugnen des Normalen der Erſcheinung liegt ein dunkles Ahnen und Anerkennen ſeiner Geſetzlichkeit. Dazu miſcht ſich frühzeitig eine Tendenzſymbolik, die mit der reinen Kosmetik dem Prinzipe nach nichts gemein hat; auch gab das Beſtreben, heroiſche Abhärtung gegen körperliche Schmerzen zu zeigen, die Veranlaſſung, den Körper oder Teile des Körpers durch künſtliche Mittel mehr zu entſtellen und zu verſtümmeln, als zu ſchmücken.

So verſtecken die Indianer der Prairie bei ihren wilden Kriegstänzen ihr Haupt hinter furchterregenden Tiermasken, dem Alligator, dem Biſon oder dem Bären entnommen. Aehnlichen Maskenſchmuck findet man bei den Wilden der Südſeeinſeln. Die Botokuden durchbohren ihre Unterlippen und ſtecken große hölzerne Knebel, Knochen, Muſcheln oder ähnliches in den Einſchnitt, wodurch die Lippe tief heruntergezogen und auf ſchreckbare Weiſe verlängert wird. Die Wilden Neuhollands ſchneiden

sich tiefe Einschnitte in die Haut und bedecken den Körper, die Arme und die Beine ohne Rücksicht auf Symmetrie und sonstige Regel mit breiten Narben. Das Merkwürdigste dabei ist, daß sich manches von diesen ursprünglichsten und rohesten Manifestationen des Verzierungstriebes bei den civilisiertesten Völkern durch alle Jahrhunderte hindurch fortgebildet und wenigstens in symbolischer Andeutung erhalten hat.

So treten die abscheulichen Tiermasken der indianischen Krieger bei den Aegyptern in feinerer Ausbildung als hieratisch-mystischer Kopfputz des den Gott repräsentierenden Priesters auf. Es wurde die Maske ein sehr frühes Sinnbild der Verhüllung, des Geheimnisvollen und zugleich Schreckbaren. Oft bleibt in späterer Kunstform von der Maske nichts als das Charakteristikum des Tieres übrig; z. B. die Stierhörner als Schmuck der Mitra der assyrischen Herrscher, die Widderhörner als Kopfputz der ägyptischen Könige, die auch Alexander, als Sohn des Zeus Ammon, für sich adoptierte. Das furchtbare Gorgeion, das die Aegis der unnahbaren Pallas Athene schmückt, ist eine Maske.

Die Gorgonenmaske, als zauberabwehrendes Amulett, erscheint auf sehr vielen noch erhaltenen Halsketten und sonstigen Schmucksachen der Alten, wobei sie zugleich auf sinnige Weise als Symbol der Verhüllung angewendet wird, um irgend einen Uebergang, eine technische Vermittelung, die sonst auf künstlerisch befriedigende Weise schwer zu lösen wäre, gleichsam durch das Maskieren des Verbindungspunktes zu bewerkstelligen. Die Maske war schon lange in den bildenden Künsten ein bedeutsames Symbol, bevor die dramatische Kunst sich desselben bemächtigte.

Noch jetzt schmückt den Hals der schönen Neapolitanerin dieses oder ein verwandtes, ebenfalls verhöhnendes, den bösen Blick abschreckendes Amulett.

Dergleichen Helfer gegen den Zauber wurden auch überall und zu allen Zeiten an Armbändern und Ringen getragen, und

das Altertum dieſer Sitte macht es zweifelhaft, ob der Schm
die Gelegenheit gab, das ſchützende Amulett an den Körper
befeſtigen, oder ob umgekehrt die Faſſung und Befeſtigung
Talismans erſt auf den äſthetiſchen Begriff des Kleinods füh

Die durchbohrten Lippen und ſchweren Knochengehänge
Botokuden können als die erſten Rudimente jener zierlichen u
in äſthetiſcher Beziehung ſo bedeutſamen Ohrgehänge betrach
werden, des Lieblingsſchmucks des Altertums, der beſonders
den helleniſchen Schönen in hohem Anſehen ſtand, bis auf
heutigen Tag dieſes Anſehen behielt, und nur erſt ganz neu
dings wohl mit Unrecht durch die Mode in Mißkredit geraten

Die Durchbohrung der Lippen ward noch von den civ
ſierten Azteken und Tolteken Mexikos und Perus zur Zeit
ſpaniſchen Eroberung in wahrſcheinlich veredelter Auffaſſu
geübt. Daneben war die Durchbohrung der Naſenwand u
der Ohrläppchen behufs des Aufhängens von Ringen mit ſchwe
halbmondförmigen Bammeln von Gold und Silber bei ihr
allgemein.

Auch von den ſonſt für die edlere Form nicht unempfä
lichen Arabern und Beduinen berichten die Reiſenden, daß i
Schönen ſich mit dergleichen ſchwebendem Naſenſchmucke behäng
ſowie denn auch der Gebrauch von gewichtigen Ohrgehängen
ihnen allgemein iſt.

Bei den Aſſyrern, Medern und Perſern trugen auch
Männer ſchwere und reich mit Edelſteinen beſetzte Ohrringe,
uns in großer Mannigfaltigkeit auf den jetzt in London u
Paris befindlichen Relieftafeln von Niniveh entgegentreten.

Ebenſo hat die kannibaliſche Sitte des Bemalens und Tät
wierens des Körpers, deren roheſte Anfänge wir in den Ha
bemalungen und Fleiſcheinkerbungen der Neuholländer erkenn
nach und nach eine civiliſiertere Form angenommen und ſeine A
läufer bis in die neueſten Zeiten und bei den allerkultivierte
Völkern fortgeſetzt.

Noch bei den hochciviliſierten Aegyptern war es nicht bloß Sitte, ſich die Augenbrauen und Wimpern mit Antimonium zu ſchwärzen und zu verlängern, die ſchönen Aegypterinnen bemalten ſich auch, gleich den jetzigen orientaliſchen Damen, Handflächen, Nägel und Fußſohlen mit zierlichen Arabesken.

Die Kelten und Briten, ein keineswegs unkultiviertes Volk, als die Römer mit ihm in Berührung traten, waren ſehr geſchickte Hautfärber. Sie bedienten ſich zu ihren Malereien vorzüglich des blaufärbenden Waids (glastum). Bei gewiſſen Soiréen erſchienen die keltiſchen Jungfrauen und Frauen, nach Plinius' ausdrücklicher Meldung, im Negerkoſtüm, den ganzen Körper mit Tinte blauſchwarz bemalt. Man will in den berühmten Blauſtrümpfen eine letzte Spur und Veredelung dieſer altbritiſchen Mode wiedererkennen. Zugleich waren die Kelten geübte Schönfärber und, in Weiterbildung der urſprünglich auf eigener Haut erprobten Kunſt im Muſterzeichnen, die Erfinder der gewürfelten buntfarbigen Stoffe, die noch jetzt das ſchottiſche Nationalgewebe ſind.

Das Tättowieren mag als ein Fortſchritt in dieſer Kunſtrichtung gelten, in welcher unter den lebenden Völkern die Neuſeeländer und Südſeeinſulaner es am weiteſten brachten, die ihren Körper nach Unterſchied des Standes, des Reichtums und der perſönlichen Auszeichnung mit ſehr zierlichen Arabesken mehr oder weniger bedecken. Der Geſchmack, den ſie bei dieſer Hautenkauſtik entwickeln, indem ſie die Formen und Richtungen der Muskeln mit Hilfe der Schnörkel und Ornamente verfolgen und hervorheben, ſoll bewundernswert ſein, wobei eine Verwandtſchaft dieſer ornamentalen Formen mit denen auf den Geräten und Monumenten der Aſſyrer, Aegypter, Etruſker und älteren Griechen unverkennbar hervortritt, ſo daß es nicht zu paradox wäre, den Urſprung gewiſſer überlieferter Flächenornamente in der Tättowierungskunſt zu ſuchen.

Auch den Hellenen und den ihnen kulturverwandten Völkern

war die Sitte des Bemalens der Haut und des H
nicht ganz fremd. Nicht zu gedenken jener vom
über die Griechen und Römer verbreiteten Sitte,
riechenden und balſamiſchen Eſſenzen jeden Teil
einzuſalben, noch des Gebrauches der roten, weißen u
Schminke, ſowie der Schönheitspflästerchen bei den
Griechinnen (über welche deshalb die witzigſten Schrif
Volkes ihren beißenden Spott ausgoſſen), treten S
Sitte bei Feſtweihen und Aufzügen im Bemalen
wenigſtens als hieratiſche Ueberlieferung überall h
römiſche Triumphator beſtrich ſich nach altetrusl
den ganzen Körper mit Mennig, als Repräſentant
liniſchen Jupiter, deſſen thönernes Bild alljährlich
Weiſe neu bemalt wurde.

Noch entſchiedener blieben die den Hellenen ſtamn
Thrakierinnen dem alten Herkommen treu. Die T
war bei ihnen ein Zeichen des vornehmen Standes. D
ritzten ihnen lange Streifen in die Haut; eine Fra
dergleichen eingebrannte Streifen tragen durfte, galt
und unedel.

Sicherlich ſteht die Sitte des Hautbemalens und T
mit dem Prinzip der Polychromie in den Künſten de
und überhaupt mit den Anfängen der Kunſt im i
ſammenhange.

Die Freude am Zierat gibt ſich auch ſehr fri
Schmucke kund, womit der Menſch das Haustier
Auch hier miſcht ſie ſich zuerſt mit der Tendenzſt
abergläubiſchen Vorſtellungen. Erſt ſpäter tritt ſie
und findet ihre geſetzliche Baſis. Ich würde dieſe
auf den Tierſchmuck hier unterlaſſen, wenn nicht
Klaſſe von Zieraten, die ich alsbald näher bezeid
an dem flüchtigen Roſſe und den übrigen Laſt- und
wie ſie die Hand des Menſchen mit flatterndem Bän

und Troddelwerk ausgestattet, in ihrer prinzipiellen Eigentümlichkeit ganz besonders klar hervorträte.

Ich bezwecke durch diese vorausgeschickten Andeutungen den Nachweis zu geben, daß das im Schmucke sich bethätigende Kunstgefühl zwar frühzeitig rege wird, aber lange Zeit hindurch im Unklaren mit sich selbst bleibt, nicht sogleich rein und ohne Nebenzweck hervortritt, und nur seiner mehr oder weniger unbewußt dem allgemeinen kosmischen Gesetze gehorcht, welches, wie ich glaube, die Griechen zuerst und allein in seiner Allgemeinheit deutlich erkannten und künstlerisch zu verwerten wußten.

Welches ist nun aber dieses kosmische Gesetz?

Vielleicht läßt sich demselben dadurch auf die Spur kommen, daß wir den Schmuck in bestimmte Kategorieen teilen, und dabei die charakteristischen Unterschiede der schmückenden Elemente berücksichtigen.

Ihrem allgemeinsten Charakter nach lassen sich nun folgende drei Klassen von schmückenden Gegenständen unterscheiden:

1. Der Behang.
2. Der Ring.
3. Diejenige Gattung des Schmuckes, für welchen ich in Ermangelung einer gegebenen und selbstverständlichen Bezeichnung genötigt bin einen besonderen Namen zu erfinden; ich will sie Richtungsschmuck nennen, mit dem Vorbehalt einer näheren Erklärung dieses Ausdrucks.

1. Der Behang.

Der Behang ist vorzugsweise an diejenige formelle Eigenschaft der Erscheinung geknüpft, welche wir Symmetrie nennen, und zugleich selbst symmetrisch; er ziert den Körper, indem er auf dessen Beziehung zu dem Allgemeinen hinweist, an welches die Einzelerscheinung gebunden ist, und mit dieser Hinweisung den Eindruck der ruhigen Haltung, des richtigen Verhaltens der

der Ohrschmuck einer Dame durchschnittlich annimmt, läß sich mit einiger Sicherheit auf deren Wesen und Charakter zurückschließen.

Vielleicht ist der Nasenschmuck gleicher Gattung in dieser Beziehung noch strenger und fesselnder, insofern jede unedle Haltung, jede zu rasche, unbedachte Bewegung des Kopfes unfehlbar die lächerlichsten Pendelschwingungen hervorrufen und infolge dieser Wirkung inmitten des Gesichts das ästhetische Gefühl auf das empfindlichste beleidigen muß. Man findet daher diesen Schmuck nur bei Völkern, welche ihre Weiber in großer Abhängigkeit und sittlicher Gebundenheit erhalten.

Ein überzeugendes Beispiel von der ästhetischen Wirkung des in Rede stehenden Prinzips ist das künstlerische Wohlgefallen, welches wohlgestaltete Wasserträgerinnen erwecken. Sie wurden das Vorbild der architektonisch bedeutsamen Kanephoren und Karyatiden. Die Erwähnung dieser symmetrischen Gewandstatuen führt uns zu dem Faltenwurfe der Gewänder als makrokosmischer Schmuck, dessen ästhetische Bedeutung von den Alten klar erkannt wurde, sowie sie denn noch heutigestags bei den Morgenländern volle Gültigkeit behielt. Das äußere Erscheinen, ja selbst das sittliche Wesen vieler orientalischer Stämme wird durch den makrokosmischen Zwang der bei ihnen üblichen faltenreichen und langen Gewänder sichtbar beeinflußt.

Wir Europäer hatten niemals sehr ausgebildetes Gefühl für diese Art des Schmucks; ich darf nur auf die bauschigen Reifröcke, die Krinolinen und die Falbelkleider hinweisen, die offenbar nicht zum makrokosmischen, sondern zum Ringschmucke gehören. Wohin aber soll man unsere Fracks rechnen? Sind sie Richtungsschmuck, oder dislocierter Pendelschmuck, oder eine Mischgeburt von beiden?

Bei den Hellenen und Römern war die Gewandung als makrokosmischer Schmuck sowie in anderer Auffassung nach allen Abstufungen auf das edelste und feinste künstlerisch durchgebildet und nüanciert, von dem faltenreichen Chiton der majestätischen

Hera und dem ſteifgefältelten Peplos der Pallas Athene bis zur hochgeſchürzten Artemis Agrotera,

nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.

Mit dem Faltenwurfe und dem übrigen in dieſe Klaſſe gehörigen Schmucke ſteht der Haarputz und die Anordnung des Bartes in nächſter Beziehung. Das Haupthaar mit dem Bart iſt ein natürlicher Schmuck, der vermöge ſeiner Gefügigkeit geeignet iſt, ſich jeder kosmetiſchen Abſicht zu ſchmiegen.

Er zeigt ſich als makrokosmiſcher oder ſymmetriſcher Schmuck, ſo lange das Charakteriſtiſche ſeiner Erſcheinung die Ruhe bleibt.

So bezeichnet der in vertikalen ſymmetriſchen Ringellocken herabhangende aſſyriſche Haarwuchs und Bart die Gravität des orientaliſchen Herrſchers.

Nach der Strenge des ägyptiſchen Staatsprinzips erſchien das Haupthaar und der Bart als ein Symbol der Unordnung und Verworrenheit; beides wurde glatt abgeſchoren, durch ſymmetriſchen Kopfaufſatz, oder im Civilſtande durch äußerſt konventionellen Perückenbau mit vertikalen Ringellocken erſetzt.

Die Hellenen milderten das aſſyriſche Prinzip und bildeten daraus das ambroſiſche Haupt des olympiſchen Zeus. Rhea, die Mutter des Zeus und der Hera, erſcheint aber noch auf archaiſtiſchen Reliefs mit gerade herabhangenden Haartreffen, und es war hieratiſches Geſetz, das Heräum bei Argos nur mit geflochtenem Haarputz zu betreten. Auch an der Demeter und der Athene ſind, beſonders im älteren Kunſtſtile, die herabhangenden Haarzöpfe und der ſymmetriſche Faltenwurf der Gewänder bezeichnend.

Dagegen treten Apoll und Artemis mit wallendem, vorne im Knoten zuſammengebundenem Haupthaar auf, ganz im Einklange mit der Tendenz dieſer Gottheiten.

Ares, der kampfbereite, hat kurzgelocktes und geſträubtes Haupthaar. Aehnlich trägt ſich der rüſtige Hermes. So vertraut waren die Griechen mit der vielſeitigen Bedeutſamkeit des natürlichen Kopfſchmuckes.

Die in Rede ſtehende Gattung des Schmuckes wurde vorhin von mir als vorzugsweiſe ſymmetriſch bezeichnet; dieſes iſt ſie auch in der That, obſchon im Faltenwurfe dieſe Symmetrie mit fortſchreitender Kunſt im freieren Sinne als Maſſengleichgewicht aufgefaßt wird, welches auch dadurch notwendig wird, weil die Draperie zugleich einer anderen Kategorie des Schmuckes angehört, von der ſpäter die Rede ſein wird, alſo zwei Eigenſchaften in ſich vereinigt.

Sonſt iſt jeder in dieſe Klaſſe gehörige Putz ſtreng ſymmetriſch zu nehmen. Ein einzelner Ohrring oder Ohrringe von verſchiedener Länge und Schwere würden nicht ſtatthaft ſein, wogegen ein einzelnes Armband oder eine Anhäufung von mehreren Armringen an einer Seite, während der andere Arm ungeſchmückt bleibt, oder eine ſchrägbefeſtigte Kopfzierde, ein ſchiefgeſchürzter Gürtel das Schönheitsgefühl nicht unbedingt verletzen, wohl auch in Fällen angenehm berühren.

Noch weniger vermißt man die Symmetrie an dem, was ich, in Ermangelung eines beſſern Ausdrucks dafür, unter Richtungsſchmuck verſtehe.

2. Der Ringſchmuck.

Er iſt prinzipiell vom vorigen darin unterſchieden, daß er in direkter und ungeteilter Beziehung zu dem Körper oder Körperteile ſteht, den er verziert, und zwar nur, inſofern er die Form und die Farbe desſelben hervorhebt oder die Beziehungen betont, in welchen die einzelnen Teile der Erſcheinung zu einander ſtehen.

Der Ringſchmuck iſt vorzugsweiſe proportionaliſch; er dient dazu, das Proportionale des Wuchſes hervorzuheben, Mängel desſelben zu verbeſſern, unter Umſtänden durch Uebertreibungen, d. h. durch Verſündigungen gegen das Geſetz der reinen Proportionalität gewiſſe charakteriſtiſche oder zweckeinheitliche Wirkungen der Erſcheinung zu unterſtützen.

Es zeigt ſich als Charakteriſtikum dieſer Zierden, daß
durchweg entweder peripheriſche oder peripheriſch-radiale Anor
nungen um den geſchmückten Gegenſtand als Kern und Mitt
punkt der Beziehungen ſind.

Vornehmlich iſt auch hier das Haupt, als derjenige Te
welcher gleichſam den ganzen Menſchen ſinnbildlich repräſentie
Gegenſtand dieſer Gattung des Zierats, die ich im Gegenſ
zu der früheren, die ich die makrokosmiſche nannte, und weg
der vorhin angedeuteten Eigenſchaften als mikrokosmiſch b
zeichnen möchte.

Der einfache Blätterkranz zeigt ſchon das ganze Geſetz dieſ
Ausſchmückungsweiſe, eine peripheriſche Umzirkelung d
Hauptes; dabei gibt ſich in der Aneinanderreihung der Blätt
auf eine Schnur bereits das radiale Prinzip zu erkennen, welch
in natürlicher und daher allgemein verſtändlicher Weiſe auf d
Beziehungsmittelpunkt hinweiſt, um welchen es ſich ordn
Damit ſich die Beziehungseinheit klar und verſtändlich ausſprech
iſt eine geregelte Anordnung der Teile, eine eurhythmiſche Reihu
derſelben erforderlich.

Das Geſetz der Eurhythmie tritt demnach ſofort als thätig
Element der mikrokosmiſchen Ausſchmückung hervor.

Dies beſtätigt ſich in dem Gefallen, welches der einfach
Naturmenſch an dem Perlenzierate findet. Die eurhythmiſc
Kranzreihung iſt urſprünglicher als der rein peripheriſche Rin
der bereits als Abſtraktion, wegen ſeiner größeren Einheitlichk
als goldener Reifen in der *κορώνη* und dem cylindriſchen *πόλ*
erſt von den Griechen zum Symbole höchſter Gewalt und Majeſt
erhoben wurde.

Eine doppelte Bedeutſamkeit erhält der hauptumzirkelnd
Kranz, wenn die Elemente, aus denen er beſteht, als aufwär
gerichtet und aufrecht ſtehend erſcheinen, ſeien ſie nun Baum
blätter, oder Vogelfedern, oder ſonſtige natürliche oder ihn
nachgebildete Kunſtgegenſtände, die durch ihre aufrechte Stellun

zu erkennen geben, daß sie das Oberste, das Endende der Gestaltung sind, daß der Teil derselben, dem sie zunächst angehören, das Haupt ist. Dieser Art sind die Federkronen der mexikanischen Kaziken, und in der assyrischen Tiara blickt die Federkrone, als Kern derselben, über dem Diadem, welches sie umgibt, noch sichtbar hervor.

Ein barbarischer Ungeschmack gibt sich auf dem ganzen Gebiete der Völkerkunde in den mannigfachen Bestrebungen kund, die Autorität des Hauptes und der Person auf Kosten der Proportionalität durch Aufsätze und sonstigen schweren Kopfputz zu heben. Nur die Hellenen und ihnen kulturverwandte Völker hielten sich davon entfernt. Dies allein schon berechtigte sie, sich den Barbaren als Nichtbarbaren gegenüberzustellen.

Auch wir haben noch immer unsere Grenadiermützen und tubulären Filzhüte, Formen von nie übertroffener Barbarei.

Auch der Halsschmuck (*περιδέραια*, monile) gestaltet sich in peripherischer und zugleich radialeurhythmischer Anordnung. Die ursprünglichen Einheiten sind hier entweder Federn, wie an dem altägyptischen breiten Halskragen, der das Vorbild der Aegis der Pallas Athene war, oder häufiger harte, unorganische, regelmäßige Körper, wie Steine, Zähne, Knochen, Perlen und dem künstlich Nachgebildetes, die ursprünglich einfach durchbohrt und auf Fäden gereiht, hernach in reichen metallischen Einfassungen in eurhythmischer Ordnung aneinandergekettet wurden.

Außer dem auch hier thätigen Prinzipe der Hinweisung auf den Mittelpunkt der Beziehungen vermittelst radialer Umzirkelung, wirkt der Kontrast der geometrisch regelmäßigen Zusammenreihung von leblosen, zumeist dem Mineralreiche angehörigen Gegenständen zur Hervorhebung der schwellenden Formen des lebendigen Organismus.

Das Farbenspiel des Schmuckes, der metallische Glanz, die Strahlenbrechungen auf den geschliffenen Steinen ziehen zugleich das Auge auf den geschmückten Gegenstand. Die Wirkungen des

Farbenſpieles endlich laſſen ſich ſo berechnen, daß die Vorzü
Inkarnates durch Farbenkontraſt herausgehoben, oder deſſen M
durch Farbenjuxtapoſition und Aſſimilation korrigiert werd

Nützliche, dieſen und andere wichtige Punkte der Toi
kunſt betreffende Winke gibt Chevreuil in ſeinem Büchlein
Farbenharmonie.

Der den Leib umzirkelnde Gürtel, nach dem Zeugn
Geneſis der älteſte Putz des Menſchengeſchlechtes, entſprid
Halszierde, indem dieſe den Uebergang zwiſchen Schulter
Haupt, jener den Anſatz der Beine an den Leib accentuier
zugleich vermittelt. Beide zuſammen verſtärken und be
gleichſam den proportionalen Dreiklang der menſchlichen

Zugleich iſt der Gürtel, mit Rückſicht auf deſſen dienſtth
Beſtimmung, das Sinnbild rüſtiger Kampfbereitſchaft un
Macht. So war die purpurne, tief herabhangende, goldbetro
ζώνη περσική nebſt der Mitra das unantaſtbare Attribu
großen Königs, womit ſich Alexander, als deſſen Beſiege
Erbe, in feierlicher Umgürtungsceremonie bekleidete.

Aphrodite legt den Gürtel der Chariten an, um den Z
ihrer Macht zu ſichern. Die helleniſchen Schönen erhalte
Dichtern durchweg die Bezeichnung der Schöngegürteten: B
des hohen Anſehens, in welchem dieſe Zierde auch be
Griechen ſtand.

Faſt gleiches Anſehen genoß der Gürtel in den ritter
und romantiſchen Zeiten des Mittelalters. Er bildet noch heu
tages den wichtigſten Gegenſtand der Toilette bei den V
des Oſtens.

Es könnte hier noch der Saum des Gewandes ge
werden, der bei den Hellenen ein wichtiger Gegenſtand des
war. In gewiſſem Sinne iſt auch er ein Ringſchmuck, de
ſchluß der Geſtalt nach unten, im Gegenſatze zu der krön
Zierde des Hauptes. Der die Verhältniſſe verkürzende und
ſtellende mehrfache Falbelbeſatz war den Alten unbekannt.

Die nächstwichtigen Ringzierden dienen zur Hervorhebung der Verhältnisse und des Inkarnates der Extremitäten der Gestalt, ein gleichfalls uralter Zierat, der sich bei uns nur noch im Bracelet erhielt, während im Altertum die noch jetzt im Oriente herrschende Sitte bestand, außer dem Handgelenke auch den Oberarm, den fleischigen Teil des Unterarms und die Fußgelenke mit Ringen zu umgeben.

Die in ästhetischer Beziehung bedeutungsloseste, deshalb auch von den Griechen erst mit überhandnehmender asiatischer Sitte zum eigentlichen Schmuck erhobene Ringzierde sind die Fingerringe. Sie wurden bei Griechen und Römern vorher kaum anders denn in tendenzsymbolischem Sinne aufgefaßt, als Amulettträger, als Standesauszeichnung, als Andenken, als Siegelringe 2c.

Bei dem Ringschmucke im allgemeinen gilt das Prinzip, dasjenige, was stark, schwellend, umfangreich erscheinen soll, mit engem Ringwerk zu umschließen, damit der Zwang, den die goldene Fessel auf den geschmückten Teil auszuüben scheint, zur Verstärkung dieser Eigenschaften diene. In seiner gröbsten Auffassung tritt dieses Gesetz in den knöchernen Armringen der Kaffern hervor, die in der Jugend an den Oberarm gelegt werden und mit der Entwickelung der Muskeln tief in letztere einschneiden.

Die ästhetisch gebildeten Völker des Altertums liebten es, in edlerer Auffassung desselben Gesetzes, den Oberarm und den fleischigen Teil des Unterarms mit schlangenförmigen Spiralen zu umgeben, ein Sinnbild, welches ohne physischen Zwang den beabsichtigten Zweck erfüllt und zwar in gesteigerter Wirkung.

Umgekehrt verhält es sich mit dem Schmucke derjenigen Teile, die zart, von geringem Umfang, nicht fleischig, sondern elastisch fest erscheinen sollen. An ihnen müssen die Fesseln locker, gegliedert sein und ein freies Spiel gewähren.

Dies Gesetz sehen wir in der That ebenfalls von den hellenischen Schönen, sowie noch jetzt von den Hindudamen befolgt,

die es vorzüglich lieben, das Fesselgelenk der Füße mit lockerem Ringwerk zu umzirkeln.

Das genannte Prinzip hat auch für den Halsschmuck und den Gürtel seine volle Giltigkeit.

Die Formen des Halses und der Schultern sind ihrem Ausdrucke und Charakter nach sehr verschieden, und jedem Nacken steht ein besonderer Stil der Halsverzierung in Form, Farbenzusammenstellung und besonders in Rücksicht auf Weite und Befestigungsweise besser als andere. Ein englischer schlanker Schwanenhals z. B. wird dadurch gehoben, wenn ihn ein enger Ring nach der Mitte seiner Länge umschließt. Denselben Schmuck wird eine Dame von mehr römischer Schönheit für sich nicht wählen, wenn nicht die allmächtige Mode dazwischentritt.

Der Gürtel muß nach diesem Gesetze stets so geordnet werden, daß er gleichsam herunterſinkend, auf den Hüften aufstauchend und weit erscheine. Denn so wird die Schlankheit des Wuchses am meisten gehoben. Eine Regel, wogegen die Moden unseres Jahrhunderts fortwährend sündigten, wenn überhaupt von dieser Zierde bei uns noch die Rede sein kann. Im Orient hat sich nach alter Tradition das bessere Prinzip der Bekleidung auch hierin erhalten.

Auch auf die Umzirkelung des Hauptes läßt sich dieses Gesetz anwenden. Nicht jeder Kranz steht jeder Schönen. Vorzüglich gilt es von dem schmiegsamen Haupthaar, das sich auch in peripherischer Anordnung auf das mannigfachste als schönster Schmuck des Hauptes gestalten läßt, und als solcher der rein formellen Schöne, z. B. der Aphrodite, von den hellenischen Künstlern attribuiert wurde.

3. Der Richtungsschmuck.

Es bleibt noch übrig, die Gattung des Schmuckes zu besprechen, welche die Richtung und Bewegung des Leibes hervorzuheben bestimmt ist; ohne Zweifel die geistigere, insofern sie die

Anmut in der Bewegung, den Charakter und den Ausdruck der Erscheinung näher als die vorherbesprochenen berührt.

Sie unterscheidet sich wesentlich dadurch von den früher genannten, daß sie weder notwendig symmetrisch ist, noch in eurhythmischer Anordnung einen Teil ringförmig umfaßt, sondern sich durchweg nur auf den Gegensatz des Vorne und Hinten einer Erscheinung bezieht, und vorzugsweise für die Profilansicht berechnet ist. Dies ist das allgemeine Charakteristikum dieser Gattung, welche sich aber in zwei verschiedene Unterarten teilt: nämlich die feste, unbewegliche und die flatternde.

Die letztere bezeichnet nicht bloß die Richtung, sie hat zugleich die Bestimmung, die Bewegung, den Grad der Geschwindigkeit, mit der die Erscheinung ihre Richtung verfolgt, zu accentuieren.

Zur ersten Gattung gehört z. B. jene mit Edelsteinen reich besetzte Zierde vorne an der Mitra, das *φάλαρον τιάρας*, des persischen Herrschers. Desgleichen die Uräusschlange über der Stirne der ägyptischen Gottheit. Aehnlicher Schmuck kam im 15. und 16. Jahrhundert wieder in Aufnahme und wurde das Lieblingsobjekt der damaligen Meister in der Goldschmiedekunst: Caradosso, Benvenuto Cellini und anderer.

Hierzu ist auch die Agraffe, das Heftel, zu rechnen, das die Zipfel des Gewandes vor der Brust oder auf der Schulter zusammenhält, ein Symbol hohenpriesterlicher Würde bei den Azteken und Juden. Die Päpste adoptierten es gleichfalls und bestimmten zur Zierde des Knopfes, der das Skapulier zusammenfaßt, die größten und schönsten Juwelen des vatikanischen Schatzes, mit deren Fassung sie die ersten Künstler betrauten. Die sogenannten Faveurs der Damen des 16. und 17. Jahrhunderts waren ein vorzüglich reich ausgestatteter Schmuck der genannten Gattung. Verkümmerungen beider Zierden haben sich bei uns in den Nationalkokarden und Vorsteckнadeln (Broschen) erhalten.

Vor allem wirksam tritt die Richtung in den kriegerischen

Kopfbedeckungen hervor, und zwar ſcheint ein natürliches alle Völker hierin auf die nämlichen Formen hingeführt zu Der Helmſchmuck des Neuſeeländers iſt mit dem althell faſt identiſch. Der Kamm des Hahnes und ſonſtiger luſtiger Vögel gab dabei das Vorbild.

Bei den Aſſyrern und Aegyptern war der Helu (φάλος) unbeweglich ſtarr, ſowie auch der Kopfſchmu Roſſe, die Phalerä; doch pflegten die Aegypter ſchon ſ ihre Pferde mit einzelnen, einſeitig über dem rechten festigten Federn zu ſchmücken. Der ſtarre Helmſchmu auch für den ſchwer bewaffneten römiſchen Legionsſold zeichnend.

Die Hellenen und Etrusker dagegen hatten lang flo nach hinten herabwallende Helmzierden von Roßmähne flatternde Helmſchmuck ward bekanntlich auch im Mittelal nehmliche Zierde des Kriegers; ſie hat ſich bis zu uns aber die flatternden Helmbüſche ſind zu wackelnden kurzgeſ Haarwürſten verkümmert; es fehlt durchweg jener Chara Vorwärtsſtürmens, der rüſtigen Eile, der ſich in den Hel des Altertums ausſpricht.

Noch weniger Richtung haben unſere modernen Civill denen man beliebig das Hintere für das Vordere nehme

So wie das Gewand in der Ruhe nicht mit Unrech eine makrokosmiſche Zierde genannt wurde, ebenſo mu der Bewegung, wenn in den Lüften flatternd, offenbar tungszierde gelten. Ein unerſchöpfliches Mittel, die und die Bewegung einer Geſtalt anmutig zu accentuiere die flatternden Bänder, Schnüre, Troddeln u. dgl. Es von ihnen, daß ſich zwei Prinzipe des Schmückens in währen, nur daß hier das bewegliche Element das and telluriſche, überwiegt, und daß, wegen der Leichtigkeit d gewählten Stoffe, ihre Bewegung von der des Individuu oder weniger unabhängig iſt, durch ſie nicht jede kurze

Wendung, sondern nur die Körperbewegung in ihrer allgemeinen Richtung und Gesetzlichkeit reflektiert wird.

Diese doppelte Eigenschaft ist maßgebend für die Anwendung des genannten Schmuckes. Gar leichtes, flatterndes Bänder- und Schleifenwerk ziemt sich für jugendliche und weibliche Formen, wogegen dieser Schmuck, wenn er die passende Stimmung erhält, das ernste Pathos, das Gravitätische der Gestalt hervorhebt. Diese Stimmung erreicht man durch breites, schweres, betroddeltes Bandwerk und dem Aehnliches. So sind die über den Schultern rückwärts herabwallenden Endungen des Diadems (die παραγνάθιδες), die den Weihekranz zusammenhaltenden Täniä, Symbole des Herrschertums und priesterlicher Weihe. Die Verzierungen und Stickereien des Bandschmuckes sind dessen beweglichem Charakter entsprechend zu wählen, also der Bewegung folgend, sich abrollend. Auch hierin waren die Völker des Altertums und sind die halbbarbarischen Hindu und sonstigen Morgenländer taktvoller als wir.

Auch in diese Klasse des Schmucks gehört das allgefügige Haupthaar; freiflatternd oder vorne in Knoten geschürzt (das Attribut des Apollon, der Artemis, des Eros), oder hinten genestelt, ein anmutiger Richtungsschmuck der hellenischen, etrurischen und römischen Damen.

Der Zopf der Chinesen und unserer Vorfahren, samt dem Haarbeutel, sind Karikaturen des Richtungsschmuckes.

Die drei bezeichneten Prinzipe des Schmückens müssen nun zweckeinheitlich an der geschmückten Erscheinung zusammenwirken, d. h. sie müssen in ihrem Gesamteindrucke das Wesen und den Charakter derselben vorteilhaft hervorheben und wiederspiegeln, wobei die erste Regel ist, daß der Schmuck nicht durch Ueberladung die Aufmerksamkeit zerstreue und von dem geschmückten Gegenstand abziehe, oder schlecht gewählt und geordnet, die Harmonie der Erscheinung störe.

Ein leichtes Mittel, das zweckeinheitliche Zusammengreifen

des Schmuckes zu befördern, beſteht darin, daß eines von der drei Prinzipien die beiden anderen beherrſche.

Intereſſant iſt die Beobachtung, wie die Charakterverſchiedenheiten der Völker ſich in dem Vorherrſchen des einen oder anderen Schmuckprinzipes bei ihnen abſpiegeln.

Das telluriſch geſetzliche Element der ägyptiſchen Kulturform ſpiegelt ſich in dem Vorherrſchen des ſymmetriſchen Schmuckes wir erkennen analoge Tendenz in dem ägyptiſchen Bauſtile; der Aſſyrer liebte vornehmlich die Umgürtung und den Ringſchmuck wir erkennen darin das feudaliſtiſch dynaſtiſche und doch centralisierende Kulturprinzip dieſes Volks wieder, das auch in dem Bauſtil der Aſſyrer, Chaldäer und Perſer ſeinen analogen Ausdruck fand

Der mit den Flugfedern des Streitadlers befittigte Waldindianer Nordamerikas hat beſonderen Sinn für das unſymmetriſche Prinzip des Schmückens, welches Bewegung und Richtung hervorzuheben ſich eignet, ganz bezeichnend für das unſtäte Jägerleben, welches er führt.

So auch liebt das Volk der Franzoſen vor allen den Federn und Bänderſchmuck.

Bei den für das Schöne allſeitig empfänglichen Hellenen finden wir ein freieſtes Zuſammengreifen der drei Prinzipe, jedes in ſeiner ihm angemeſſenen Wirkungsſphäre. Nur ihnen gelang die glorreiche Vereinigung des Gleichberechtigten in der Zuſammenfaſſung zweckeinheitlicher Harmonie. Das Gleiche erreichte die geſamte helleniſche Tektonik, deren Prinzip ganz identiſch mit dem Prinzip der ſchaffenden Natur iſt, nämlich den Begriff jedes Gebildes in ſeiner Form auszuſprechen. Sie läßt den lebloſen Stoff zu einem kunſtvoll gegliederten idealen Organismus zuſammentreten, verleiht jedem Gliede ein ideales Sein für ſich, und läßt es zugleich ſich als Organ des Ganzen, als fungierend ausſprechen. Sie umkleidet die nackte Form mit einer erklärenden Symbolik, die eben dahin geht, wonach beim Schmücken des Körpers gezielt wird, nämlich das geſetzliche

Ebenmaß und den Charakter der Form nach allen Seiten zu betonen, deſſen Glieder in ihrer Individualität und in ihrer funktionellen Beziehung ſcharf zu bezeichnen.

Das griechiſche Wort für Bauen bedeutet daher auch Schmücken, in ganz ähnlichem Doppelſinne wie der früher hervorgehobene des Wortes *κόσμος*. Das Gehänge, der Kranz, und jener namenloſe Schmuck, der die Richtung markiert, ſind die wichtigſten der Symbole, deren ſich die helleniſche Baukunſt bedient, um das Angedeutete zu erreichen. Sie haben ihre Analogieen nicht unmittelbar in der Natur, ſondern faſt ausſchließlich im Schmucke, der den menſchlichen Körper ziert. Bei den meiſten deutet ſchon die techniſche Benennung, die man ihnen gab, darauf hin.

So ſind z. B. die Tropfen am doriſchen Gebälke ein Behang, der im Kontraſte zu der ſchrägen Unterfläche der Geſimsplatte ſteht, an dem man in veredelter helleniſcher Durchbildung dasſelbe Prinzip erkennen muß, welchem gemäß der grobrealiſtiſche Chineſe ſein Pagodendach mit ſchwebenden Berlocken und Glocken behängt.

Die Korona oder Sima des Giebeldaches hat den Namen, die Beſtimmung und ſelbſt die Ornamentation eines Kranzes oder Diadems als Oberſtes und Krönendes. Dasſelbe Symbol beſchließt auch die Einzelglieder des Baues und erſcheint, wenn belaſtet und gleichſam dem Drucke elaſtiſch widerſtrebend, als Konfliktſymbol (Kyma).

Die bindenden Symbole, die Spiren, Toren, Tänien, Aſtragalen, ſind ſämtlich Ringzierden und als ſolche im Ornament deutlich bezeichnet, nämlich als glatter Ring, Riemengeflecht, Blattgewinde, Perlenſchnur, oder als mit Mäander, Labyrinth oder ſonſtigem dem Webſtuhl geläufigen Muſter geſchmücktes Bandwerk.

Wie der krönende Kranz das Haupt des Tempels ſchmückt, ſo umgibt der gegliederte Metopenfries ihn an der Stelle, wo

die Dominante der Proportion abſchließt und mit dem ſtützen
Säulenbau in Verbindung tritt, gleichſam das aus Gem
eurhythmiſch zuſammengeſetzte breite Monile, die Halszierde
baulichen Organismus.

Ihm entſprechend trennt ein breites Diazoma den Unter
vom Mittelbau, vermittelt den Uebergang des Stützenden
tragenden Baſis, dem Gürtel des Menſchen vergleichbar und
gürtelähnlicher ornamentaler Charakteriſtik.

Wer endlich verkennt in den Palmetten der Akroterien,
den Giebel ſchmücken, ſowie in den kammartig verzierten F
ziegeln die Analogie mit der die Richtung bezeichnenden Helmzie

---

Es ließe ſich auf das Vorausgeſchickte eine eigene Sch
heitstheorie begründen, deren kurze und beſonders deren k
weilige Entwickelung aber große Schwierigkeiten bietet. Jed
mögen die hochverehrten Verſammelten mir geſtatten, dieſen V
trag mit einigen hierauf bezüglichen Andeutungen zu ſchließ

Wie der kosmiſche Trieb des Menſchen ſich zuerſt im Schr
baren äußert, ebenſo gefiel ſich die Natur in ihren frü
Schöpfungen in dem Erzeugen des Formloſen, des Ungeg
derten, des Gewaltigen. Erſt in ihrer jüngſten Schöpfung,
Menſchen, treten uns die Eigenſchaften der formellen Sch
bei reichſter Gliederung in voller Geſchiedenheit durchaus k
und verſtändlich entgegen. Die Geſtalt des wohlgebilde
Menſchen erfüllt in hohem Grade die Grundbedingung
Formell-Schönen, nämlich ſich als Einheit in der Mannigfaltig
darzuſtellen. Sie iſt zugleich diejenige, in welcher die bei
Elemente, Einheit und Mannigfaltigkeit in ihren Momenten u
gegenſeitigen Beziehungen, am faßlichſten hervortreten, wesh
ich bei dem zunächſt folgenden die Menſchengeſtalt als nächſ
Objekt ſtets im Sinne behalten werde.

Die Aesthetik des Rein-Schönen hat ihre materielle Grundlage in der Dynamik und Statik.

Jede in sich abgeschlossene Form haftet so zu sagen an einem Körperlichen, bei dessen Gestaltung und Erhaltung Kräfte thätig sind. Nun hat es zwar die Aesthetik nur mit der Form als solcher zu thun, mit dem Stücke Raum, was sich zu einer Form abschließt, und keineswegs mit dem Körperlichen und dem Wesen der Dinge; aber in dieser Form soll sich das Wesen desjenigen, dem die Form anhaftet, abspiegeln, also zunächst auch dasjenige dynamische Gesetz, was dem Wesen Existenzfähigkeit verleiht.

Daher ist der Eindruck, den die Form auf unseren Schönheitssinn macht, zunächst begründet auf ein unbewußtes Messen, Abwägen und Integrieren von Funktionen, die unserer Wissenschaft zu kompliziert sind, und deren Lösung ihm allein gelingt. Dies stimmt mit einer bekannten Aeußerung Leibnitzens über die Musik überein. Da das Wohlgefallen an einer Form zum Teil und zunächst auf dem Konflikte und dem Gleichgewichte von Kräften beruht, welche sich in ihr ausdrücken, so kommt die Wirksamkeit und gegenseitige Richtung dieser Kräfte in der Aesthetik zunächst in Betracht.

Die am allgemeinsten thätige unter diesen Kräften ist die Anziehungskraft der Massen, für unseren Fall, den Menschen, die Schwerkraft. Ihr normal entgegen wirkt eine andere Kraft, die Lebenskraft, nämlich diejenige, die unabhängig vom Willen das organische Wachstum der Gestaltung von unten nach oben vertikal aufwärts hervorbringt. Beide Kräfte treten miteinander in Konflikt, woraus eine Modifikation in der Form hervorgehen muß, nach welcher das Bestehen derselben möglich wird.

Eine dritte, die Bildung des Menschen bedingende Kraft geht von dem Punkte aus, welcher der Gegenstand seiner Affekte ist, und auf welchem er, als willenbegabtes Wesen, seine Absichten und freien Bewegungen richtet. Dieser Punkt kann zwar in jedem Momente seine Lage ändern, aber immer wird

der wachende und fungierende Menſch auf irgend einen Pu hin gerichtet ſein.

Dieſer freilich mehr ideellen Willenskraft wirkt eine vie Kraft normal entgegen, ſo daß ein Konflikt eintritt ganz ähn demjenigen zwiſchen Schwerkraft und Wachstumskraft.

Dieſelben Maſſen und Teile der Geſtalt nämlich, die als ſchwer bethätigen, indem ſie von der Erde angezogen werd und deshalb mit der Wachstumskraft in Konflikt gerat wirken nach dem Geſetze der Trägheit der Willensrichtung e gegen, ſei es nun, daß dieſe eine Bewegung des Syſtemes beginnen oder aufzuhalten beabſichtige. Als Beiſpiele von Sy metrie, als abhängig vom Trägheitsmomente der Maſſen u von der Bewegung, dienen die ſchönen, von ſymmetriſchen (wändern umflatterten Viktorien der alten Kunſt.

Dieſe vier Kräfte kann ich mir als von vier Kraftcent ausgehend denken, die zwei Paare bilden. Vereinige ich je z unter ihnen, nämlich diejenigen, die einander normal entgeg wirken, durch gerade Linien, ſo bilden dieſe beiden Linien z Geſtaltungsachſen der Erſcheinung, die beim Menſchen einan rechtwinklicht durchſchneiden.

Die erſte Bedingung einer exiſtenzfähigen und funktio fähigen Geſtaltung iſt nun, daß in Beziehung auf dieſe beid Kardinalachſen die Maſſen, aus denen das Syſtem beſteht, einander das Gleichgewicht halten. Wäre der Menſch, wie Baum, ohne Richtung, und entwickelte er ſich nur vertikal a wärts, ſo würde die Maſſenverteilung ſich rings um den Star ſo ordnen, daß dem Gleichgewichte genügt ſei; die Ordnung Glieder der Geſtaltung nach vertikaler Richtung (bei dem Bau die Anſätze der Verzweigungen) würde dabei von dem Geſ des Gleichgewichtes inſofern unabhängig bleiben, als es letzteres ganz ohne Einfluß wäre, ob ein beſtimmter Ring t ſich, in Bezug auf den vertikalen Stamm, einander das Gle gewicht haltenden Aeſten oben oder unten am Stamme, ü

oder unter anderen, gleichfalls einander die Wage haltenden Syſtemen der Verzweigung hervorwüchſen.

Fiele ferner beim Menſchen die Geſtaltungsachſe mit der horizontalen Richtungsachſe zuſammen, wie z. B. bei der Waſſerſchlange, ſo müßten um dieſe Linie herum die Momente der Trägheit und des Waſſerwiderſtandes einander ſo balancieren, daß keine unfreiwillige Abweichung von der Richtungsuniformität infolge ungleichmäßiger Maſſenverteilung in Bezug auf die Horizontalachſe einträte; dieſes Geſetz würde aber wieder die Ordnung der Teile nach dem Sinne der Bewegung ſelbſt durchaus nicht berühren, und zwar aus demſelben Grunde, der bereits hervorgehoben wnrde.

Nun aber participiert der Menſch von beidem; er entwickelt ſich vertikal aufwärts und iſt horizontal gerichtet, alſo iſt er in der Gliederung ſeiner Teile in dieſem Sinne von oben nach unten, ſowie in dem Sinne von vorn nach hinten, von dem Geſetze des ſtrengen Gleichgewichtes unabhängig; nur in dem Sinne von rechts nach links, oder umgekehrt, zeigt ſich die Symmetrie als die nach den Geſetzen des Gleichgewichtes geordnete Gleichverteilung der Vielheiten. Beim Kryſtallpolyeder iſt die Symmetrie ſtereometriſch, beim Baume iſt ſie planimetriſch horizontal, beim Menſchen und allem ihm hierin Nachgebildeten iſt ſie lineariſch horizontal. Die horizontale ſymmetriſche Achſe durchſchneidet die gleichfalls horizontale Richtungsachſe, ſowie die vertikale Lebensachſe rechtwinklicht. Sie iſt gleichſam die unſichtbare Balancierſtange, die der Geſtalt ſtatiſchen Halt gibt.

So ergeben ſich für den Menſchen und für Gebilde der Kunſt, die hierin nach ſeinem Vorbilde entſtanden ſind, z. B. für die meiſten Monumente der Baukunſt, drei Achſen der Geſtaltung, welche den drei Ausdehnungen des Raumes entſprechen. Inſofern ſich nun, in Beziehung auf dieſe drei Schönheitsachſen, die Vielheit der Form einheitlich zu ordnen hat, treten folgende drei räumlichen Eigenſchaften des Schönen hervor:

1. Symmetrie (makrokosmische Einheit).
2. Proportionalität (mikrokosmische Einheit).
3. Richtung (Bewegungseinheit).

So wenig wie es möglich ist, sich noch eine vierte räumliche Ausdehnung zu denken, ebensowenig kann man den genannten drei Eigenschaften der formellen Schöne noch eine homogene vierte hinzufügen.

Nichtsdestoweniger gibt es noch einen vierten Mittelpunkt der Beziehungen, der aber nicht mit den früher genannten homogen ist.

Dieses einheitliche Element höherer Ordnung ist der Kardinalpunkt der Erscheinung, er liegt in ihr selbst, er ist die Idee, der Inbegriff derselben.

Diejenige Eigenschaft des Schönen, die aus dem Sichordnen aller Teile um diesen idealen Mittelpunkt der Beziehungen herum zu einer Einheit höheren Grades hervorgeht, ist die Inhaltsangemessenheit, welche sich bis zum Charakter und zum Ausdrucke steigern kann. Sie läßt das Formell-Schöne zugleich als gut und zweckentsprechend erscheinen.

Damit sich die Vielheit zu einer Einheit höherer Ordnung verbinde, müssen die verschiedenen Kraftcentren, von denen vorhin die Rede war, sich in der Erscheinung selbst vorher reflektieren, ihre dem Auge wahrnehmbaren Repräsentanten innerhalb letzterer erhalten. Diese werden gleichsam die Chorführer unter den vielheitlichen Elementen der Gestalt, deren übrige Glieder nur mitklingen. So wird in Bezug auf Symmetrie die Repräsentation des Gravitationsmittelpunktes durch das Hervorheben eines bestimmten, die Gestaltungsachse zunächst umgebenden Komplexes von Teilen erreicht, indem sie durch Massenhaftigkeit, Relief, Ueberhöhung, giebelförmigen Anlauf nach der Vertikalachse zu, vollere Ausstattung, oder durch das Zusammenwirken mehrerer von diesen Mitteln so vor dem übrigen ausgezeichnet werden, daß sie das Auge anziehen und einen mit einem Blicke übersehbaren Inbegriff der symmetrischen Reihung der Teile gewähren.

Oft gelingt es in der Baukunst, durch eine geschickte Wahl einer solchen symmetrischen Autorität sich der strengen Symmetrie aller Teile überheben zu dürfen.

Bei der Proportionalität kommt es darauf an, ob sie, wie beim Menschen, vertikal, oder, wie bei den niederen Tieren, horizontal ist.

Ist sie vertikal, so müssen sich innerhalb der Gestalt zwei Punkte reflektieren: das Gravitationscentrum und das ihm entgegengesetzte Centrum der individuellen Entwickelung. Der Reflex des ersteren ist die Basis, das tragende Glied, der Reflex des zweiten ist die Dominante, das getragene Glied; beide sind verbunden durch ein stützendes Glied, von den Eigenschaften beider partizipierend und die Gegensätze in sich vermittelnd.

Die Basis entspricht ihrer Bedeutung durch ruhige Massen, einfache Gliederung, dunkle Farbe, oder auch durch Multiplizität von säulenartigen Stützen, durch formelle Evidenz von Tragfestigkeit und Federkraft.

Die Dominante entspricht der ihrigen durch Reichtum der Gliederung, Schmuck, glänzend und helle Färbung. Sie ist der Masse nach das Kleinere, der Bedeutung nach das Haupt.

Das Mittelglied zeigt in Haltung und Färbung ein mittleres Verhältnis zwischen beiden.

Ganz andere verwickeltere Umstände treten ein, wo die proportionale Achse horizontal ist, wie bei den schwimmenden, fliegenden und horizontal auf der Erde sich fortbewegenden Tieren. Das widerstehende Mittel, in welchem sie sich bewegen, tritt dabei in Wirksamkeit. Das Richtungscentrum ist mit dem Entwickelungscentrum eins und reflektiert sich im Kopfe; das tellurische Widerstandscentrum aber reflektiert sich in der größten vertikalen Durchschnittsebene des Leibes, innerhalb welcher der Schwerpunkt des ganzen Systemes liegt.

Wie der Fischkopf das Zusammenfallen der beiden Hauptachsen, der Lebensachse und Richtungsachse, klar und deutlich wieder-

spiegelt, ebenso verständlich spricht sich in dem Menschenkopfe die normale Lage jener beiden Hauptachsen zu einander aus.

Diese verschiedenen Momente nun treten als Vielheiten höherer Ordnung in der Zweckeinheit zusammen, die auf verschiedene Weise durch sie reflektiert wird. Sie sind dem höheren und letzten einheitlichen Elemente gegenüber das höhere differierende Element.

Die einfachste Kombination entsteht, wenn die Centren der Beziehungen, die beim Menschen alle geschieden sind, sämtlich in einen Punkt zusammenfallen, wie bei denjenigen Gestaltungen, die aus der ungestörten Molekularattraktion der Atome hervorgehen. Für sie ist Symmetrie, Proportion und Richtung gleichbedeutend. Ihre Richtung ist allseitig radial, daher sind sie richtungslos. Ihr Charakter ist vollkommene Regelmäßigkeit. Alle Kryſtallbildungen gehören hierher; bei der Kugel wird die Regelmäßigkeit zur vollkommenen Gleichförmigkeit.

Die Pflanzenwelt und die animalische Welt treten in ihren ersten Keimen gleichfalls in Formen auf, welche der Kugel sich annähern, nämlich als Pflanzenzelle und als Ei, somit bezeichnend, daß in ihnen das individuelle Leben noch indifferent ist, noch in keiner Beziehung zum Makrokosmus steht.

Aus dem indifferenten Kerne entwickelt sich die Pflanze, bei deren Gestaltung schon ein großer Reichtum von Beziehungen hervortritt, obschon ihr die Spontaneitätsachse fehlt. Der Stamm bildet, indem er eine Menge von Aesten aus sich heraustreibt, für letztere ein nächstes Glied der makrokosmischen Beziehungen; dasselbe gilt von den Aesten in Beziehung auf die Zweige, von diesen in Beziehung auf die Blätter. Dabei stehen alle diese Teile in direkter Beziehung zu dem Mittelpunkte der Erde.

Das Streben nach Massengleichgewicht und Symmetrie unter so komplizierten Wechseleinflüssen treibt die formenreiche Natur zu dem unendlichen Wechsel von Erscheinungen, welchen die Pflanzenwelt darbietet, in welcher sich das symmetrische Gesetz

im Durcheinanderwirken mit der Proportionalität, durch welche es sich gleichsam spiralisch hindurchwindet, mehr ahnen als erkennen läßt, und wodurch ein Teil des romantischen Zaubers bedungen ist, den die vegetabilischen Formen auf das Kunstgefühl üben.

Von den tierischen Formen wurde schon vorhin das Nötigste erwähnt; sie sind wesentlich dadurch charakterisiert, daß bei ihnen die Spontaneitätsachse mit der Lebensachse zusammenfällt. In diesem Zusammenfallen symbolisiert sich deutlich die auf die Erhaltung der Existenz alleinig gerichtete Willenskraft der Tiere niederer Ordnung; Tiere höherer Organisation bilden ein sehr verwickeltes Mittelglied zwischen diesem Schema und dem Menschen.

Unter allen Naturformen ist, wie schon bemerkt wurde, die menschliche die einzige, an welcher alle drei Beziehungsachsen prinzipiell getrennt hervortreten. Es darf nicht erst hervorgehoben werden, wie sich die vollständige Unabhängigkeit der Willenskraft von dem Tellurischen und dem Erhaltungstriebe beim Menschen in der normalen Richtung dieser drei Achsen aufeinander symbolisch ausspricht.

Die Baukunst weist eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf.

So bildet an gewissen Bauwerken das makrokosmische Moment den Reflektor der Zwecklichkeit. Beispiele: die Tumuli, die Pyramiden, das Grabmal Napoleons im Dome der Invaliden; sie sind allseitig entwickelt, ohne proportionale Gliederung und gerade dadurch als Mäler weltbeherrschender allberühmter Heroen sehr ausdrucksvoll.

Bei anderen Bauwerken ist das mikrokosmische Moment vorherrschend.

Dahin gehören die hohen quadratischen Kuppeltempel und noch entschiedener die Türme, bei denen Symmetrie und Richtung von der Proportionalität gleichsam übertönt werden. Sie sind daher als Symbole himmelstrebender, das Irdische verachtender,

religiöſer Tendenz, die doch ſelbſt im Himmel ihre Individualitä und ihr eigenes Ich beibehalten möchte, bedeutſam.

Gleicherweiſe zeigt ſich an vielen Werken der techniſche Künſte und der Architektur das Richtungsmoment als das übe wiegende. Beiſpiele: das ſchnellſegelnde Schiff, der befiedert Streitwagen, die Propaganda erſtrebende römiſch-katholiſche Wal fahrtskirche, als Ecclesia militans.

Aber in dem griechiſchen Tempel tritt die Zweckeinheit analo wie bei dem Menſchen zur Erſcheinung. Das krönende Giebelfel iſt zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff de Symmetrie und der Reflektor des ihm opfernd nahenden Feſtzuge

Ich fürchte ſehr, daß dieſe architektoniſche Theorie de Formell-Schönen, die hier nur in wenigen allgemeinen Züge angedeutet werden konnte, der modernen Aeſthetik als Irrlehr erſcheinen wird. Letztere ſucht alle Eigenſchaften oder Bedingunge des Rein-Schönen in der Form aus letzterer heraus, als nur fü ſich beſtehend und ſich ſelbſt erklärend, zu entwickeln, ſie betrachte die Form als ein in ſich völlig abgeſchloſſenes Stück Raum, un es iſt ihr bei dieſer Abſtraktion nicht einmal gelungen, den B weis zu führen, daß eine völlig entwickelte Form nicht von obe nach unten, noch von vorn nach hinten, ſondern nur von recht nach links ſymmetriſch ſein könne*).

*) Man leſe den unklaren Paragraphen 164 der Aeſth. Forſchunge von Zeiſing, worin letzterer an das äſthetiſche Gefühl appelliert, das di horizontale Lage der ſymmetriſchen Achſe verlange, dann aber hinzufügt „Der Grund hiervon iſt unſchwer einzuſehen: Was einander in der Fort durchaus gleich iſt, erſcheint auch als quantitativ-gleich; das Quant tativ-Gleiche erſcheint aber bei völliger Gleichheit der Form auch vo gleichem Gewicht, zwei Dinge aber, die völlig gleiches Gewicht haben liegen bei gleichen äußeren Umſtänden auch ſtets in gleicher Höhe, habe alſo notwendig eine horizontale Lage.“ Das letztere kann geradezu al unrichtig verneint werden, der ganze Satz aber paßt durchaus nicht i das Syſtem des Aeſthetikers, der (§ 96) eine Erſcheinung von ſeite ihrer Form nur dann als vollkommen erkennt, wenn ſich die Form ſelb

Auch über das Gesetz der proportionalen Gliederung lehrt die neueste Aesthetik anderes, als was dem Architekten darüber vorschwebt. In der Zweiteilung, wonach ein Teil sich zum anderen verhalten solle wie dieser zum Ganzen, in dem sogenannten goldenen Schnitt, will Zeising das Geheimnis und Universalgesetz der Proportionalität entdeckt haben, während doch diese Zweiteilung zwar den Konflikt zwischen den beiden auf der Proportionalitätsachse einander polarisierenden Kräften hervorhebt, aber für die Vermittelung beider kein entsprechendes Symbol hat.

Auch scheint es mir gesucht, das Ganze zugleich als Teil des Ganzen betrachtet wissen zu wollen. Wo die Teile unter sich harmonieren, dort ist auch das Ganze harmonisch.

Strenge genommen liegt in der Zeisingschen Zweiteilung eine latente Dreiteilung und die Anerkennung der allgemeinen Gültigkeit der letzteren*).

---

in sich als Indifferenzierung der Einheit und Verschiedenheit darstellt, und (§ 156) erklärt, daß es die Aesthetik nur mit der Anschauung der Dinge, nicht mit den Dingen als solchen (also auch nicht mit ihrer Schwere) zu thun habe. Anmerk. d. Verf.

*) Wenn das Gesetz der Zweiteilung sich irgendwo in der Natur bewährt, so ist es bei dem Fischgeschlechte der Fall, bei dem nach dem Gesetze des Widerstandes des Mediums ein entschiedener Gegensatz des Vorne und Hinten, von der größten vertikalen Durchschnittsebene getrennt, notwendig wird. Insofern nun der Mensch als Embryo dem Fische mehr gleicht als irgend einem anderen Geschöpfe, so mag ihm im Nabel eine Reminiscenz seines unentwickelten Daseins geblieben sein, und sich auch das niedere Gesetz der Zweiteilung an der so reichen und mannigfach gegliederten menschlichen Gestalt bewähren, wenn man, wie Zeising will, den Nabel als den Teilungspunkt betrachtet; nichtsdestoweniger gibt sich das höhere Gesetz der Dreiteilung nicht minder unzweideutig an derselben menschlichen Figur kund; man darf nur den ersten untersten Teil, die Basis, wie es am natürlichsten scheint, bis zur Mitte des Hüftwirbels, die Dominante dagegen, den Kopf, vom Scheitel bis zum Schulterbeinwirbel rechnen, so wird die Entfernung zwischen beiden Grenzen, nämlich die Länge vom Schulterbeinwirbel bis zum Schenkelbeinwirbel ziemlich die mittlere Proportionale zwischen den Dimensionen der beiden vorher-

Am meisten und entschiedensten aber trennt sich meine plastisch-architektonische Anschauung des Rein-Schönen in dem

---

genannten Teile sein. Dasselbe Gesetz der Dreiteilung mit mittlerer Proportionale findet sich sogar in den Untereinteilungen des menschlichen Körpers wieder, z. B. verhält sich der Oberarm zum Unterarm, wie dieser zur Länge der Hand, von der Handwurzel bis zu den Fingerspitzen gerechnet. Das Gleiche an den Beinen, an den Fingern, selbst am Haupte.

Die Aegypter teilten, wie eine von Belzoni entdeckte Darstellung einer in ein Netz gezeichneten schematischen Figur zu erweisen scheint, ihre stehenden Figuren in 19 Teile. Hiervon fielen 3 Teile auf den Kopf bis zum Schlüsselbein, und circa 10,4 Teile auf die Beine bis zum Hüftwirbel, so daß für den Rumpf die Länge von 5,6 Teilen bleibt; eine Einteilung, die ziemlich genau der proportionalen Dreiteilung entspricht.

Die Griechen ließen bei ihren plastischen Meisterwerken weder die Zweiteilung noch die Dreiteilung der menschlichen Figur steif und einseitig hervortreten, sondern sie ließen, wie es die Natur thut, beide durcheinander spielen und sich durch gegenseitige Kontraste heben und beleben.

Die Dreiteilung hat keinen goldenen Schnitt, wonach sich eine bestimmte Länge in drei bestimmte proportionale Teile teilen ließe; aber diese Unbestimmtheit und Freiheit, die sie gestattet, macht ihr Gesetz allgemeiner gültig und praktischer. Uebrigens wünsche ich meine mittlere Proportionalität mehr virtuell als buchstäblich genommen zu wissen, als müsse notwendig jede wohl proportionierte aufrechtstehende Kunst- oder Naturgestaltung ihrer Längenachse nach streng mathematisch so eingeteilt werden, daß der mittlere Teil die genaue mittlere Proportionale der beiden unteren und oberen Teile bilden. Es gibt sehr viele und sehr verschiedene Mittel, um diese Proportionalität für das Auge befriedigend hervorzurufen; auch ist zu erwähnen, daß meine Theorie des Rein-Schönen die plastisch-stereometrischen Erscheinungen als solche faßt, deren Proportion nicht von Linien- noch von Flächenbeziehungen, sondern von räumlichen Beziehungen der Glieder zu einander abhängig ist.

Ebenso sind Flächenverhältnisse nicht von den Beziehungen der Höhen der Teile, sondern vielmehr von den Beziehungen der Flächen zu einander abhängig, die sich zu einem Ganzen gliedern. Nur die Proportionen eines regelmäßigen Prismas oder Cylinders, eines dergl. Oblong oder höchstens einer zwar variierten aber der Linie sich annähernden sehr schlanken Form bin ich berechtigt nach den Verhältnissen der Höhen seiner Glieder zu beurteilen. Anmerk. d. Verf.

Punkte von der herkömmlichen, daß ich das Bild der Dinge körperlich oder vielmehr stereometrisch fasse, während letztere sich nur auf die planimetrischen Figuren einläßt, die mit der Anschauung der Dinge als Bild entstehen *).

Somit kennt sie nur zwei Schönheits-Koordinatenachsen, die dritte, die Richtungsachse läßt sie aus. Jenen entsprechen die beiden Eigenschaften der Symmetrie und Proportionalität, und mit diesen gruppiert sie die höhere nicht homogene, den Charakter oder Ausdruck. Sie hat nur zwei Chariten und stellt, um die Trias voll zu machen, die Huldgöttin selbst als Chorführerin in den Reigen, dem es somit an einem Mittelpunkte der Beziehuugen fehlt. Ich benutze dieses Bild, weil ich allen Ernstes glaube, daß die Chariten, aus denen O. Müller auffallenderweise drei Mahlzeitsgöttinnen gemacht hat, bei den bauenden Minyern, die ihren Kult erfanden, die Symbole jener oft genannten drei räumlichen Bedingungen des Schönen waren, der Symmetrie, Proportionalität und Richtung; sie umkreisen im lieblichen Reigen Aphrodite, die höchste Potenz des Schönen, und bilden in dieser Verbindung den geschlossenen Ausdruck, das reizende Symbol der vollständigen hellenischen Schönheitstheorie.

---

*) So sagt Zeising, Aesth. Forschungen § 156: „Da es die Aesthetik nur mit der Anschaunng der Dinge, nicht mit den Dingen selbst zu thun hat, so hat sie sich nur auf die planimetrischen Figuren einzulassen, und auf diese wird daher im folgenden hauptsächlich Rücksicht genommen werden."

Wollte man auch als richtig gelten lassen, daß die Aesthetik sich nur mit den planimetrischen Figuren zu befassen habe, so müssen diese doch, wo sie aus der Anschauung eines Dinges entstehen, das nicht bloß Fläche ist, sondern auch Tiefe hat, in der Vorstellung des Beschauers das Bild eines Stereometrischen erwecken; man muß erkennen, ob man ein Ding von vorne oder von der Seite sieht, und das Nichtgeschehene aus dem Geschehenen ergänzen. Selbst diese planimetrische Auffassungsweise entschuldigt somit nicht die Auslassung einer der drei Schönheitsbedingungen, von der im Texte die Rede ist. Anmerk. d. Verf.

Die Namen der Chariten, Thalia, Euphroſyne, Aglaja, wohl gewiß nicht die urſprünglichen orchomeniſchen, die, Pauſanias anzudeuten ſcheint, verſchwiegen wurden, ſon ſpätere rein poetiſche. Doch iſt es bezeichnend, daß Xenop in ſeiner Abhandlung über Reitkunſt die zierlich geordnete Mä des Roſſes Aglaja nennt, welches alſo mit Phalara, dem wöhnlichen Ausdrucke für den ſchönen Richtungsſchmuck der Pf der Bedeutung nach beinahe zuſammenfällt. Es iſt der in Bewegung glitzernde Putz. Aglaja iſt außerdem die Gattin Hephaiſtos. Nicht umſonſt führen die Chariten, außer Krä von Roſen und Myrten, auch den Würfel in den Händen. N umſonſt wurden ſie von den orchomeniſchen Minyern in den ſtalten dreieckiger Steine verehrt. Die Chariten waren die G heiten, denen Pythagoras opferte, als ihm die Löſung ſe berühmten geometriſchen Problems gelungen war, deſſen B auf unſeren Gegenſtand nicht ſchwer nachzuweiſen wäre.

Ich kann nicht umhin, hier noch zuletzt auf ein allgem gültiges, höchſt wichtiges Stilgeſetz in den Künſten aufm ſam zu machen, das wiederum im Schmucke in größter Ein heit und Anſchaulichkeit hervortritt.

Der Schmuck, welcher Art er ſein mag (wenn wir nicht einfachen peripheriſchen Ring davon ausnehmen müſſen), be aus zwei prinzipiell voneinander verſchiedenen Elementen: erſ aus den Einheiten, die in ſymmetriſcher, eurhythmiſcher direktioneller Ordnung das Weſen des Schmuckes bilden, zweitens aus dem, was dieſe Einheiten umfaßt, verkettet an das Geſchmückte befeſtigt.

Das erſtgenannte Element iſt in ſich abgeſchloſſen, getra und fungiert nur durch ſeine Beziehungen zu gleichartigen, Schmuck bildenden Teilen, und zu dem geſchmückten Gegenſta

es zeigt sich kein Konflikt von mechanisch struktiven Kräften in ihm thätig.

Das zweite Element ist *struktiv*, es fungiert mechanisch, es faßt, verkettet, bindet, und zugleich soll es kosmetisch mitwirken.

Dieser prinzipiellen Verschiedenheit zwischen dem *Kleinod* und der *Fassung* muß die künstlerische ornamentale Behandlung beider nicht bloß entsprechen, sie muß sie auch nachdrücklich accentuieren.

Das erste Element hat besonderen Anspruch auf *Autorität*, die bei Schmucksachen durch Glanz, Farbe, Schönheit der Form, sowie durch Reichtum der bildlichen Ausstattung erlangt wird.

Der Boden für bildliche Ausstattung ist hier neutral; die Darstellungen auf den Kleinodien, die das in Rede stehende, nicht mechanisch fungierende Element bilden, könnten gewählt werden, wie sie wollten, wenn nicht das natürliche Verlangen, daß sich die Bedeutung und die Beziehung dieser Kleinodien, wie sie sich im Schmuck zu einem Ganzen zusammenfügen, zu dem Geschmückten auf ihnen aussprechen müsse, bei ihrer Wahl bestimmte Schranken stellte. Höchstens, daß noch das Stoffliche der Einheit, auf der sich die bildliche Darstellung entwickeln soll, gewisse stilistische Bedingungen in der Behandlung des letzteren nötig macht.

An diesen Kleinodien nun ist es, wo die *charakteristische* Ornamentik, die *höhere* auf das Wesen und die Tendenz des Geschmückten hindeutende Kunst den Boden und Rahmen ihres Wirkens findet.

Ganz anders verhält es sich mit dem zweitgenannten Elemente, mit dem struktiv-fungierenden.

Die Ornamentik dieses Elementes soll sich der Bedeutsamkeit der erstgenannten in jeder Weise unterordnen, sie hat unmittelbar gar nichts mit dem Wesen und der Tendenz des Geschmückten

zu schaffen, sondern bezieht sich direkt nur auf die Einheit, welche sie einfaßt, mit anderen ihrer Art verkettet, und an den geschmückten Gegenstand befestigt. Allerdings bringt diese Funktion es mit sich (da der letzte Bezug immer das Geschmückte bleibt), daß dieses dienende Element des Schmuckes gleichfalls dem Wesen und der Tendenz des Geschmückten entspreche; allein der erste Eindruck desselben muß immer derjenige sein, daß es dient, einfaßt, verkettet, bindet.

Der beste Ausdruck dafür sind aber gewisse, der Natur sowie der primitiven Industrie entnommene Typen, die durch unmittelbarste Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewußtsein erwecken, daß diese verknüpfenden, bindenden und zugleich einrahmenden, den Schmuck schmückenden Teile ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen sind.

Solcher Typen bietet die Natur eine unendliche Fülle dar, die in ornamental-stilistischer Uebersetzung in das Stoffliche als passende Analoga und Symbole hier am Orte sind. Beispiele: das Netzwerk, welches die Melone ziert, die klammernden Organe der Rebe, die Krallen und Klauen der Tiere, der Rachen einer Bestie, die Schlange in ihren Umschlingungen, das Astwerk der Bäume u. dergl. mehr.

Nicht minder aber als jene Natursymbole sind in unserem Falle die der ursprünglichsten Technik entnommenen Typen bedeutsam. Beispiele: die Kränze und gereihten Blattgewinde, die Bouquets, die Schnuren, Stricke, Ketten, Geflechte und Bänder, die früher erwähnten Masken.

Die Abhängigkeit des struktiven Elementes von dem Stofflichen und seine funktionelle Bestimmung zeige sich stets in der eurhythmisch geregelten Wiederkehr solcher Formen, im eigentlichen Ornamente, und wo das geistig individuelle Leben innerhalb dieser ornamentalen Teile bildlich hervortritt, sei es stets chimärisch aufgefaßt. Nur in imaginärer Auffassung kann es neben der tendenziösen höheren Kunst, der es als Rahmen dient, ohne

störend in letztere einzugreifen, sich entwickeln; nur in dem Grotesken ist eine Vermischung und Vermittelung des Ideellen mit dem funktionellen Prinzipe ausführbar.

Dieses erste und wichtigste stilistisch-ornamentale Prinzip sehen wir leider in neuester Zeit nicht überall erkannt und oft mißachtet. Es tritt uns als allgemein gültig in der Keramik, in den textilen Künsten, sowie in der Baukunst entgegen. Ja, es bleibt gültig sogar auf dem Gebiete der Musik und der Dichtkunst. Wir sehen dieses Gesetz in der antiken Tragödie, sowie in dem aristophanischen Lustspiele. Shakespeares Genie erkannte dessen volle Bedeutung. Sein „Sturm" gibt ein Muster ornamentaler Behandlung des einfassenden, verkettenden und haltenden Beiwerkes im Gegensatze zu der historischen des dramatischen Kerns.

In großer Klarheit offenbart sich dieses Prinzip wieder am griechischen Tempel. Das Giebelfeld, die Metopen, die Friese, die Diaphragmen der Säulen sind Ruheplätze der Konstruktion und daher der höheren Tendenzsymbolik gewidmet. Die Cella-Mauern fungierten zwar bei den Griechen der That nach, aber nicht der Idee nach, als stützende Glieder, und sind daher ebenfalls der hohen Kunst geöffnete Felder; überall sonst herrscht das reine Ornament.

An der hervorgehobenen Deutlichkeit des Unterschiedes zwischen den beiden im Schmucke zusammenwirkenden Faktoren und der daraus resultierenden notwendigen Verschiedenheit ihrer artistisch-technischen Behandlung zeigt sich beispielsweise die hohe Bedeutung, die der Schmuck auch in jenem Teile der Kunstlehre einnimmt, die den Stil in der Kunst betrifft.

Während nämlich die Begriffe Symmetrie, Proportionalität, Richtungseinheit, Harmonie sämtlich kollektive Begriffe sind, indem sie eine Vielheit als Einheit zusammenfassen, während sie zweitens rein formelle sind, das heißt während sie an den abstrakt-formellen Eigenschaften der bereits fertigen Erscheinungen

haften, dagegen aber das Geſchichtliche der Entſtehung wie ſelbſt die ſtofflichen Unterſchiede der materiellen Te die Form bilden, als Fremdartiges aus ſich ausſchließ Stillehre das Entſtehen des Schönen in der Kunſ Gegenſtande; ſie faßt das Schöne als einheitliche tat (zu deſſen Entſtehung freilich die verſchiedenſten zuſammenwirken), als die Löſung eines artiſtiſ blems.

Die Zahl der zuſammenwirkenden Faktoren bei ſtehen des Werkes iſt unbeſtimmbar, und es mögen der wichtigſten darunter hier berührt werden.

Sie laſſen ſich in zwei abgeſonderte Klaſſen teile erſtens in ſolche, die gewiſſermaßen im Werke ſelbſt und gewiſſen Geſetzen natürlicher und phyſiſcher No unterworfen ſind, welche unter allen Umſtänden uni Zeiten dieſelben bleiben, zweitens in diejenigen Mo von außen her auf das Entſtehen eines Kunſtgeb wirken.

Zu den erſteren gehört nun namentlich vor alle wieder der Zweck, deſſen künſtleriſche Behandlung als vorliegt, ſei er nun ein materieller oder ein mehr ideell letztere ſich in den meiſten, wo nicht in allen Fällen in höherem Sinne aufgefaßten reellen Zweck zurückfül wird.

Zweitens gehört dahin der Stoff, welcher den zu Gebote ſteht, um damit den dienſtthuenden Gege realiſieren oder auch nach Umſtänden nur zur Erſch bringen.

Drittens gehören dahin die Mittel zur Bearbe Stoffes, die Prozeſſe, die bei der Behandlung des S in Frage kommen und ſehr entſchieden auf das for vortreten des letzteren in der zweckliche-künſtleriſche nung einwirken. So z. B. läßt ſich Metall hämmer

den, schneiden und gießen: in allen drei oder vier verschiedenen Behandlungen tritt es prinzipiell anders als formenbestimmend auf.

Mannigfaltiger sind die äußeren Koefficienten der Kunstdarstellung. Dahin sind zu rechnen alle räumlichen und persönlichen Einflüsse und Momente der Gestaltung, als da sind: Klima, physische Beschaffenheit des Landes, nationale Bildungsrichtung, historische Erinnerungen und Ueberlieferungen, lokale Einflüsse der Umgebung (ob z. B. ein Haus im Thale oder auf der Höhe steht, ob es Stadt- oder Landhaus ist), Person oder Körperschaft, welche das Werk bestellt, dann unter vielen anderen nicht genannten Einflüssen besonders die Gelegenheit und zufällige Veranlassung des Entstehens.

Endlich, als mächtiges äußeres Moment, ist noch die Hand des Künstlers, dessen individuelle Persönlichkeit und Stimmung hervorzuheben.

Indem wir nun das Schöne in der Kunst als ein aus allen diesen und noch vielen anderen Momenten Entstehendes, als ein Werdendes betrachten, fassen wir die ästhetische Frage von der rein werkthätigen Seite, eine Art der Auffassung, die dem praktischen Künstler am meisten nützt und zusagt. Er betrachtet das Werk als ein Resultierendes und verlangt, daß es *Stil* habe, welches Wort nichts weiter bedeutet, als *das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koefficienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten.*

In dieser Definition des Begriffes Stil vereinigen sich die scheinbar heterogensten Unterbegriffe, die man mit diesem Worte zu verknüpfen pflegt, und deren Grundverwandtschaft ein sehr richtiges Volksgefühl herausfand.

So sagen wir gleich richtig: Gotischer Stil, Stil des Zeitalters Ludwig XIV., Stil des Raphael, Kirchenstil, ländlicher

Stil, Holzſtil, Metallſtil, ſchwerer Stil, hoher St
Stil u. ſ. w.

Uebrigens ſieht man, wie die äſthetiſch-formelle S
des Schönen, wenn ſie ſich auf allgemein gültige S
ſtützt, und die artiſtiſch-konſtruierende einander die H
und in höherer Auffaſſung notwendig in einer und
Doktrin ſich vereinigen müſſen.

5. Ueber das Verhältnis der dekorativen Künste zur Architektur*).

Die dekorativen Künste sollten aus der Architektur hervorgehen und zu ihr in Beziehung stehen.

Dieses Prinzip in seiner wahren Bedeutung erfaßt, wird von jedermann unterschrieben werden, der über die Beziehungen nachgedacht hat, welche zwischen den verschiedenen Aeußerungen jenes angebornen Instinktes bestehen, vermöge dessen wir die Wahl der Formen und Farben treffen, um den Produkten unserer Hände Ausdruck und Schönheit zu verleihen.

Architektur ist das gemeinsame Zusammenwirken aller anderen Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee.

Die Gesetze der Schönheit und des Stils, welche wir im Kunsthandwerk und in der Kunst im allgemeinen kennen lernen, wurden durch Architekten zuerst fixiert und systematisch geordnet.

Die Kunstgeschichte scheint diesem Prinzip in einzelnen Punkten zu widersprechen; aber es kann nichtsdestoweniger behauptet werden, daß gerade diese Punkte die entschiedensten Beweise für jene intime Wechselbeziehung sind, durch welche alle Kunstzweige miteinander verbunden sind.

Zuerst finden wir, daß das Kunsthandwerk oder die Kunstindustrie viele Jahrhunderte vor Erfindung der Architektur als Kunst bereits einen hohen Grad von Entwickelung erreicht hatte. In einfachen Zelten, rohen Verschanzungen und Lagern wohnte der Luxus schon viele tausend Jahre vor Erfindung der Archi-

*) Vortrag, gehalten in London 1854.

tektur und der Monumentalkunſt. Häuslicher Fl
Handel, Krieg und Raub verſahen den Hausha
tektoniſchen Jahrhunderte mit Luxusartikeln, Mat
reichen Gewändern, Vaſen, Dreifüßen, Kandela
Waffen, Juwelen und Flitterwerk. So verhielt
den Griechen zu den Zeiten Homers und Heſiods
ſpäter. Die Schilderungen, welche dieſe alten
Waffen der Heroen, den Vaſen, Dreifüßen, Drape
und anderen Gegenſtänden einer frühen Kunſti
ſind ohne Zweifel auf Wirklichkeit begründet.
durften die Schönheit und den Reichtum ſolch
übertreiben, aber ihre Kunſt hätte keine Wirk
wenn den Hörern nicht Gegenſtände, ähnlich de
bekannt geweſen wären*).

Was enthalten nun aber die Beſchreibung
menten und architektoniſchen Werken, welche
Dichter uns vorführen?

---

*) Wir werden Gelegenheit finden, zu dieſen poetiſch
althelleniſcher Kunſtinduſtrie zurückzukehren, welche ni
Archäologen von hohem Intereſſe ſind, ſondern auch
Kunſtinduſtrie. Seit den Zeiten Griechenlands bis he
hervorragendſten künſtleriſchen Kräfte lebhaft angeregt, ſ
Ausarbeitung ſeines berühmten Schildes der Pallas a
Athen, ſo ferner Lionardo da Vinci, deſſen herrliches
einen Schild ſchmückt, der ſich jetzt in der florentini
Uffizii befindet, ſo Michelangelo in mehreren ſeiner mächtig
ſo Benvenuto Cellini und jene anderen Meiſter, deren
ihm zugeſchrieben wurden, indem ſein Name eine A
rühmtheit erlangte und den Namen manches geſchickte
ſelben Epoche abſorbierte. Unter den modernen Künſtle
Schilderungen Herodots und Homers gearbeitet haben,
Flaxmann, Thorwaldſen, Schwanthaler und andere hervo
zu nennen, welche auf dieſe Weiſe mehr für die Verbreitu
ſchem Gefühl und Geſchmack in den praktiſchen Künſten
ihre berühmten und großen Schöpfungen. A

Sie bezeugen alle jenen oben angedeuteten Zustand der Architektur, oder vielmehr den Mangel eigentlicher Monumentalarchitektur, die durch ihre eigenen organischen Gesetze beherrscht gewesen wäre. Ein ungemeiner Luxus war mit der ursprünglichsten Einfachheit und Roheit der Konstruktion und in der Einrichtung des Haushaltes vereinigt.

Die ganze Ausschmückung der Gebäude bestand in einer bloßen Applikation von Draperien oder Metallkonstruktionen, von Schilden, Trophäen, Festons und Blumen oder in einer Ausstattung mit Thon- und Metallgefäßen, Figuren, Möbeln und anderen beweglichen Gegenständen, die der Kunstindustrie oder der Natur entlehnt waren, nicht aber aus den inneren organischen Gesetzen der Architektur hervorgingen. Die nämlichen Gebäude, welche mit getriebenen Gold- und Zinnplatten bekleidet waren, bestanden aus bloßen Baracken, Höfen und weiten Hallen, ohne Fußböden und mit Herden ohne Schornsteine.

Es möge hier gestattet sein, einige Beispiele solcher homerischen Schilderungen von Gebäuden anzuführen.

1. Das Zelt des Achilles.
2. Der Palast des Priamus.
3. Der Palast des Königs der Phäaken.
4. Das Haus des Odysseus.

Solcher Art waren die Beziehungen zwischen industrieller Kunst und Architektur in jenen Zeiten der beginnenden Kultur bei den Griechen, über die wir, dank einem glücklichen Zufall, zu urteilen imstande sind.

Aber nicht genug. Der Einfluß der Kunstindustrie auf die Civilisation war noch allgemeiner. Die griechische Mythologie ist eine geniale und poetische Schöpfung, die aus einer formlosen, aber sehr bildsamen Masse von mythischen, teils einheimischen, teils vom Ausland entlehnten Fabeln, welche in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstanden wurden, herausgestaltet, sozusagen modelliert wurde. Diese Schöpfung war

das Werk der vorgenannten Dichter, welche in ihren Dichtungen höchſt wahrſcheinlich von Bildern beſtimmt wurden, die ſie den auf Waffen, Vaſen, Teppichen und Werkzeugen gemalten und dargeſtellten Mythen entlehnten, denn ſie ſpielen oft auf ſolche Darſtellungen in ihren Schilderungen an, und wir erkennen einen ſolchen Einfluß auch in dem illuſtrierenden Charakter ihrer Erzählungen.

Zum Teil fremde, zum Teil einheimiſche Formen, die als Ornamente verwendet wurden, wurden ineinander verſchmolzen und zu einem neuen Reſultat umgebildet.

Ich werde in einer der nächſten Vorleſungen verſuchen zu zeigen, wie ſich die griechiſche Architektur aus ihren Anfängen heraus durch die geſetzgebende und tempelbildende doriſche Raſſe entwickelte, im Gegenſatz zu den poetiſchen Joniern, welche ihren Göttern auf den Bergen opferten und Tempel im eigentlichen Sinne des Wortes überhaupt nicht beſaßen.

Wenn es die Zeit geſtattete, ſo möchte hier eine Parallele zwiſchen den homeriſchen Wohnhäuſern und jener eigentümlichen Miſchung von Einfachheit und Luxus gezogen werden, welche noch zu unſerer Zeit in den Zelten und Wohnſtätten der orientaliſchen Völker vorherrſcht. Ich weiſe in dieſer Hinſicht auf die lebhafte Schilderung der Haushaltung eines arabiſchen Scheichs hin, welche uns Mr. Layard in ſeinen Reiſeberichten aus Meſopotamien gibt.

Während die Griechen ſich noch auf der Stufe der vorarchitektoniſchen Civiliſation befanden, gab es in anderen Teilen der alten Welt einige Mittelpunkte ſehr alter, auf anderen Prinzipien begründeter Kulturen, welche von einem gewiſſen Geſichtspunkt aus für die Entwickelung der Architektur als einer ſelbſtändigen Kunſt günſtiger waren. —

Aber was ſehen wir in den Ruinen von Niniveh und Theben? Die unzweifelhaften Beweiſe deſſen, was vorhin behauptet wurde, daß nämlich ſämtliche architektoniſchen Formen

der ägyptiſchen und aſſyriſchen Monumente der Kunſtinduſtrie entlehnt ſind.

Die Matten und ſpäter die Teppiche und Draperien waren die früheſten Materialien der Raumtrennung und jener Zimmereinteilungen, welche die Menſchen für ihren Schutz und ihre Bequemlichkeit für nötig fanden. Dieſe genannten Materialien

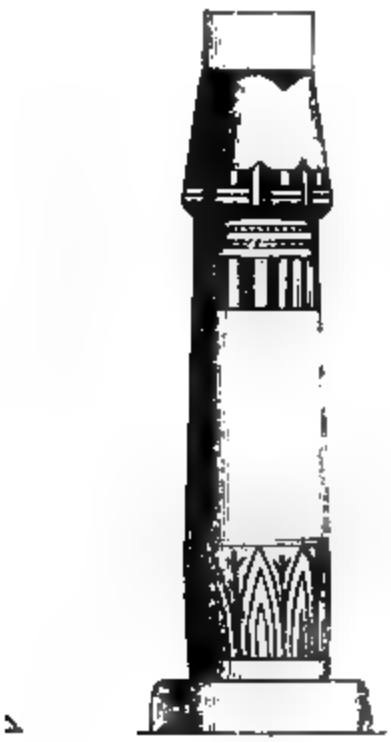

Fig. 16. Aegyptiſche Bündelſäulen.
(Aus des Verfaſſers „Stil" I. S. 204. 2. Aufl.)

verſahen dieſen Dienſt lange vor der Erfindung der Erdwälle, und die wohlbekannten aſſyriſchen Alabaſterplatten ſind nur in Stein ausgeführte Nachahmungen der urſprünglichen Teppiche.

Die Geſchichte der Wanddekoration in allen ihren Phaſen beginnt mit dieſem Urmotiv der Teppichwirkerei und iſt auf ihr begründet.

Wenn wir wiederum die ägyptiſchen Säulen der früheren Perioden ägyptiſcher Kunſt betrachten, ſo erkennen wir kantige

Pfeiler, welche mit Rohr bekleidet ſind, das mit Stricken einem Stück reichgeſchmückten Stoffes ringsherum befeſtigt ſo daß der eckige Pfeiler nur an der Spitze oberhalb des Kap ſichtbar wird. Das letztere iſt aus Blumen der Papyrusſt und des Lotus gebildet, welche in den Schnüren am Halſe Kapitäls eingeſteckt ſind, ganz in der nämlichen Weiſe, wi ſchönen Aegypterinnen jener Zeit dieſelben Blumen in die Bä ihrer Haarfriſur zu ſtecken pflegten.

Ein großer Teil der in der Architektur üblichen Fo ſtammen ſo von Werken der Kunſtinduſtrie ab, und die Re und Geſetze der Schönheit und des Stils, die wir kennen, wu lange vor der Exiſtenz irgend welcher monumentaler Kunſt ſtimmt und angewendet.

Die Werke induſtrieller Kunſt geben daher ſehr oft Schlüſſel und die Grundlage für das Verſtändnis architektoni Formen und Prinzipien.

Ein zweiter Punkt, in dem die Kunſtgeſchichte nicht unſerem Prinzip übereinzuſtimmen ſcheint, iſt der, daß Perioden, in denen die induſtriellen Künſte von der Achit hierarchiſch beherrſcht wurden, nicht die für die Entwickelung hohen Kunſt oder der Kunſtinduſtrie günſtigſten waren. dieſen Perioden geſtalten ſich die Beziehungen zwiſchen beiden Aeußerungen des Kunſttriebes in einer der von un ſchilderten geradezu entgegengeſetzten Weiſe.

Während der Herrſchaft des mittelalterlichen oder bogigen, ſogenannten gotiſchen Stiles z. B. wurden die induſtri Künſte ganz abhängig von den in dieſem Stile gebrau Formen, welche ſelbſt in den wichtigſten dekorativen Motiven der Steinkonſtruktion hergenommen waren. So wurden di liquiarien zu kleinen Kirchen, die Vaſen hatten Strebepfeiler, bogen, gotiſch profilierte Gliederungen und Spitzdächer als T

Die Bogen wurden das Grundmotiv der Flächenorna tierung und der beherrſchende Einfluß der Architektur d

sich sogar bis auf das Handwerk des Schuhmachers und Schneiders aus.

War dies ein gesunder und normaler Zustand und können wir diese Geschmacksrichtung im Kunsthandwerk als rein bezeichnen? Es mag vielleicht kühn aussehen, dies zu verneinen.

Nach dem Wiederaufleben der antiken Prinzipien der Architektur erhielt das architektonische System seinen Einfluß, wenigstens eine Zeitlang, in einigen Zweigen des Kunsthandwerks noch aufrecht, wie z. B. im Hausgerät. Aber dieser Stil war vielleicht geschmeidiger als der frühere, und es wurde in dessen Anwendung auf das Kunsthandwerk große Freiheit gestattet.

Umwälzungen in den Architekturstilen waren also immer vorbereitet durch Neuerungen, welche vorher in der Art der Ausübung des Kunsthandwerks eingeführt worden waren; und die Architektur wird bald ihre Herrschaft über die anderen Künste verlieren, wenn sie wie gegenwärtig sich von denselben isoliert.

Unsere Architektur ist ohne Originalität und hat ihren Vorrang vor den anderen Künsten verloren. Sie wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden wird.]

Der Impuls zu einer so glücklichen Aenderung wird wiederum vom Kunsthandwerk ausgehen.

In dieser Hinsicht müssen wir das richtige Gefühl anerkennen, welches unsere Regierung in ihren Anstrengungen für Hebung der künstlerischen Erziehung des Volkes leitet, indem sie dabei ihr besonderes Augenmerk auf die Ausübung des Kunsthandwerks richtet.

6. Ueber den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen *).

Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Syste der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleibe als wir nicht eine Anschauung über die socialpolitischen u religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonn haben, denen die betreffenden architektonischen Stile eigentümli waren.

Architektonische Denkmale sind thatsächlich nur der kün lerische Ausdruck dieser socialen, politischen und religiösen I stitutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie diejenig der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzip oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestand haben mußte.

In noch geringerem Grade würden wir irgend ein bestimmt Verständnis über gewisse Einzelheiten irgend eines architekto schen Stiles gewinnen können, zum Beispiel über das, was m unter der Ordnung, unter den Profilen 2c. eines Stiles für g wöhnlich versteht, ohne zum mindesten eine allgemeine Kenntn über die Gesamtheit derjenigen Monumente zu haben, an den diese Details sich finden und deren Prinzipien sie zum Ausdru bringen. Leider aber befinden wir uns noch in großer Unkenntn gerade über die allerwichtigsten dieser allgemeinen Grundsät und zwar nicht allein bezüglich derjenigen Stile, von denen n geringe Reste und historische Nachweise auf uns gekommen sin sondern sogar auch bezüglich der griechischen und römischen Arc

*) Vortrag, gehalten in London 1853.

tektur, sowie der des Mittelalters; ja kaum sind wir uns über die Bedingungen unserer eigenen gegenwärtigen Kunst ganz klar. Auf alle Fälle halte ich es für notwendig, von solchen allgemeinen Begriffen auszugehen, um die verschiedenen Formen der Architektur zu erklären.

Indem ich dieselben festzustellen versuche, hoffe ich, daß sie gegenüber dem ungeheuren vor uns liegenden Materiale einen gewissen Anhalt bieten, selbst wenn ich in dem einen oder anderen Punkte irren sollte.

In einer früheren Abhandlung habe ich den Herd als den Embryo der gesellschaftlichen Formen im allgemeinen und als das Symbol der Niederlassung und Vereinigung bezeichnet.

Die erste gesellschaftliche Form, welche sich um diesen Ausgangspunkt der Kultur zusammenfügte, war die patriarchalische Form des Familienlebens, Verhältnisse, ähnlich denjenigen, welche in den Büchern des alten Testamentes eine so poetische Schilderung gefunden haben und welche noch jetzt in denselben Gegenden Asiens, auf die sich jene Beschreibungen beziehen, zu finden sind.

Auf dieser Stufe der Gesellschaft finden wir noch keine Baukunst, wenngleich die ausschmückenden Künste und der Luxus einen gewissen Grad der Ausbildung erreichen konnten, der sich hauptsächlich in den Erzeugnissen der Töpferei, Holzschnitzerei, Weberei, Metallbearbeitung 2c. aussprach.

Diese patriarchalische Gesellschaftsform erlitt keine wesentlichen, prinzipiellen Aenderungen, als sie sich zu einer Bundesgenossenschaft zwischen den verschiedenen Familien und Stämmen derselben Rasse erweiterte.

Obgleich nun eine derartige politische Form der Verbindung zwischen den Stämmen eines und desselben Ursprungs die natürlichste und vernünftigste zu sein scheint, finden wir doch zumeist, daß sie von andern Prinzipien verdrängt wurde, die in jenen Gegenden, der Wiege der menschlichen Civilisation, vorherrschend waren, nämlich von dem dynastischen Regiment und dem Abso-

lutismus einerseits oder der hierarchischen und oligarchischen Regierungsform andererseits.

Unter welchen Umständen diese Veränderungen eintraten, wissen wir kaum, dagegen sehen wir die großen Civilisationscentren der alten Welt schon beim ersten Anfange der geschichtlichen Erinnerung nach dem einen oder dem anderen dieser beiden Prinzipien oder auch nach einer Mischung von beiden geregelt und fixiert. Es waren diese Prinzipien die ersten, welche in der Baukunst Ausdruck fanden, und mit dem Zeitpunkte, da sie zur Herrschaft gelangen, beginnt auch die Geschichte dieser Kunst.

Wenngleich sie untereinander im Gegensatz standen, stimmten sie doch in gewissen Punkten überein, wie dies ebenso von den Gebäuden, welche als ihr Ausdruck betrachtet werden können, gilt.

Die hierarchische Herrschaft bewirkte die Aufrechterhaltung alter Traditionen, und die aus diesem konservativen Prinzipe resultierenden Formen würden für uns hinreichend klar sein, wären sie nicht zum Teil mit jener mystischen und für profane Augen unverständlichen Symbolik umhüllt worden, welche die priesterlichen Begründer dieses politischen Systemes eigens zu dem Zwecke erfanden, um damit eine geheime, nicht der großen Menge, sondern allein der herrschenden Priesterkaste verständliche Sprache zu schaffen.

Hierdurch wird die Erklärung der für die politischen Systeme bezeichnenden architektonischen Formen einigermaßen dunkel und schwierig, obgleich die Ueberreste gerade dieser Monumente bedeutender und besser erhalten sind, als diejenigen irgend einer anderen Periode menschlicher Entwickelung.

Sowohl die ägyptischen als auch die indischen Monumente haben in dem genannten hierarchischen Prinzipe ihren Ursprung.

Das andere politische Prinzip, nämlich das despotische, ist seiner Natur nach revolutionär und deshalb in seinem wesentlichsten Punkte im direkten Gegensatz zu dem oben besprochenen starr konservativen.

Alte Formen der Gesellschaft wurden beseitigt und gänzlich neue, vollständig verschiedene an ihre Stelle gesetzt. Aber die dynastischen oder despotischen Schöpfer dieser neuen politischen Formen besaßen geringeren Erfindungsgeist und waren minder gelehrt als die zuerst genannten, und dieser Umstand ist es gerade, welcher uns das Verständnis sowohl der allgemeinen Formen als der Einzelheiten der aus diesen despotischen Gesellschaftsformen hervorgegangenen architektonischen Stile erleichtert.

Ich will deshalb mit der Erklärung derjenigen architektonischen Formen beginnen, welche der Ausdruck der letztgenannten sozialen Prinzipien sind, und als Beispiele die Architektur der Chinesen, der Assyrer und deren Nachfolger, der Baktrier und Perser, wählen.

Es ist eine eigentümliche Thatsache, daß die Traditionen aller der asiatischen Nationen, welche vom Anfang ihrer Geschichte an von Despoten beherrscht wurden, durchaus in den Berichten über furchtbare Naturrevolutionen übereinstimmen, welche einen großen Teil der Bewohner des alten Landes vernichteten und die Ueberlebenden zwangen, sich enger aneinander zu schließen. Dieses, alle gleichmäßig treffende Mißgeschick führte dazu, die alten Gegensätze auszugleichen, alte Bundesgenossenschaften zu lösen und in der Gemeinschaft aufgehen zu lassen, um durch vereinigte Kraftanstrengung die zerstörenden Gewalten der Elemente bändigen und mittels großer nationaler Anlagen den Boden wiedergewinnen zu können, der durch diese Naturgewalten entrissen worden war. Um solche Ziele erreichen zu können, mußte sich alles der Herrschaft eines Einzigen unterwerfen, und die absolute Unterordnung wurde das neue Prinzip der Gesellschaft. Die Geschichte Chinas, welche uns in der überraschendsten Weise durch gleichzeitige Denkmäler seit mehr als 2500 Jahren v. Chr. glaubwürdig überliefert ist, gibt uns ein Beispiel des Einflusses eines derartigen Alleinherrschers auf das politische Leben einer Nation.

Diese Geschichte beginnt mit der Regierung eines Wahlkaisers, Namens Yao, welcher erwählt wurde, um die Arbeiten zur Bewältigung einer großen Flut zu leiten, die ganz China bis an die westlichen Berge in der Nähe von Tibet überschwemmt hatte. Der erste Minister und Nachfolger dieses Kaisers auf dem Throne war Chun. In dessen Auftrag nahm Yu, sein nachmaliger Thronfolger, riesenhafte Wasserbauten in Angriff, um den Gewässern einen genügenden Abfluß zu schaffen. In einen Felsen, Namens Hong-Chan, auf welchem die alten Kaiser die jährlichen Opfer darzubringen und ihre Dankgottesdienste zu verrichten pflegten, war eine Inschrift in großen Lettern eingehauen. Diese Inschrift besteht noch und besitzen wir genaue Kopien von ihr, sie lautet: „O unser Ratgeber und Helfer! Alle die großen und die kleinen Inseln bis zu den höchsten Spitzen, alle Brutstätten der Vierfüßer und der Vögel, alle menschlichen Wohnungen sind überschwemmt, treibe die Gewässer zum Meere zurück, ziehe Gräben und erbaue Deiche.

Schon lange harren meine Landsleute deiner Hilfe. Ich sitze auf der Spitze des Berges Yo-lou! Ich habe die Geister des Volkes zur Wachsamkeit und Thätigkeit angeregt. Mein Herz kennt keine Ruhe, rastlose Arbeit ist meine Erholung. Die Berge Hoa, Yo, Thai, Heng waren der Anfang und das Ende meiner Unternehmungen.

Nach Vollendung meines Werkes habe ich im Mittelpunkte des Landes ein Dankopfer gebracht, doch haben meine Sorgen noch kein Ende gefunden. Die Störungen der Naturkräfte sind vorüber, die großen Ströme des Südens haben sich wieder der See zugewendet. Die Saaten können nun wieder ausgestreut, die Gewänder wieder gewebt werden, die tausend Königreiche haben wieder Frieden."

Yao, sowie die beiden auf ihn folgenden Chun und Yu waren Wahlfürsten; nach ihnen wurde die kaiserliche Krone erblich. Diese Zeit der ersten Kaiser, der Dynastie Hia,

wird von den Chinesen als das goldene Zeitalter der Größe und des Glücks angesehen. Jede Revolution in diesem Reiche wurde unter dem Vorgeben begonnen, die alten Institutionen des Kaisers Yao wieder zur Geltung zu bringen. Durch solche antiquarische Reaktionen wurden die Chinesen stets auf die ältesten Formen wieder zurückgeworfen, und dies ist eine der Veranlassungen, weshalb dieses Reich seit der Sündflut bis in unsere Tage nahezu auf derselben Kulturstufe stehen geblieben ist. So ist beispielsweise der Palast des Kaisers Yao das Fundamentalmotiv für alle chinesische Architektur geworden und zwar ebensosehr für die Gesamtanlage, wie in konstruktiver Hinsicht. Außerdem ist dieser Stil für jede Klasse der Bevölkerung durch unabänderliche Gesetze normiert und den betreffenden Verhältnissen angepaßt, und diese Vorschriften, obgleich so alt wie die Zeiten, von denen wir soeben sprachen, müssen noch heutigestages strengstens eingehalten werden.

Wir besitzen eine Beschreibung des Palastes der ersten Kaiser von China; dieselbe lautet wie folgt: Beschreibung des Palastes des Kaisers Yao. Das Dach war von Stroh und Lehm und die Regen des Sommers überzogen es mit einer Decke von grünem Gras. Hinter dem gegen Süden gelegenen Eingangs- oder Triumphalthor befand sich ein großer Hof, in welchem die Audienzhalle stand. Auf der entgegengesetzten Seite dieses Hofes war eine große, mit einer Mauer umgebene Halle, in welcher die öffentlichen Maße und Gewichte aufbewahrt wurden mit Rücksicht auf den Markt, welcher in diesem Hofe abgehalten wurde. Hinter dieser Halle lag ein zweiter Hof, an dessen Nordseite der beschriebene Palast des Kaisers und der kaiserlichen Familie stand.

Die Audienzhalle stand auf einer drei Stufen hohen Terrasse, welche mit Rasen belegt war. Vor den Pforten waren Bäume gepflanzt, damit die auf eine Audienz Wartenden sowohl, wie die kaiserlichen Diener Schutz gegen die Sonne fänden.

Dieses einfache Vorbild eines Palastes enthält nahezu alle Elemente der reichsten und kompliziertesten Gebände derselben Bestimmung, welche in späteren Zeiten errichtet wurden; dies gilt ebensosehr für die allgemeine Einteilung der chinesischen Paläste als auch für die Details der Konstruktion und gewisser Eigentümlichkeiten dieses Stiles. So wird berichtet, daß die gebogene Form des Daches des alten Palastes des Yao, welche in dem Falle nur eine Folge des hohen Alters war, später das Motiv für die eigentümliche gebogene Form wurde, welche allen chinesischen Dächern eigentümlich ist. Ebenso war die grüne Farbe des alten Lehmdaches des Yao die Ursache, daß später die Dächer der kaiserlichen Paläste stets mit grünen Ziegeln gedeckt wurden.

Einen auffallenden Kontrast hiermit bildet der prachtvolle Palast des gegenwärtigen Kaisers von China in Peking, aber immerhin ist er eine Nachahmung desselben Motives.

Die erste und Hauptdisposition dieses Palastes rührt noch von dem Mongolenhäuptling Cublai Khan her, welcher im 13. Jahrhundert China eroberte.

Die Beschreibung dieses ursprünglichen Palastes findet sich in Marco Polos Reisen, jedoch gibt uns diese Beschreibung keine Anschauung von der Gesamtheit der Anlage. Er erwähnt eine Halle, welche 6000 Menschen fassen konnte, und erzählt, daß alle Mauern inwendig und auswendig mit Gold bekleidet und mit Drachen, Vögeln und anderem Getier verziert waren.

Die moderne Stadt Peking selbst ist eine Art von Nachahmung dieser Anlage.

Sie ist in der Form eines Rechteckes erbaut und mit Mauern umgeben. Im Innern ist sie durch eine Quermauer in zwei Teile geschieden. Der östliche Teil bildet eine Art von Vorstadt, welche nach Westen an die Mauer der eigentlichen Stadt stößt; dieselbe hat quadratische Grundform und ist ihrerseits mit Mauern und Gräben umgeben und enthält im Inneren

drei aufeinanderfolgende viereckige Unterabteilungen, welche in derselben Weise jede mit Wällen umgeben sind.

Das kleinste Viereck in Mitte des Ganzen ist die Residenz des Kaisers und heißt die verbotene Stadt. Der Raum zwischen ihr und der äußeren Umwallung heißt die kaiserliche Stadt. In ihr wohnen die höheren Beamten. Der Raum zwischen ihr und den äußeren Umfassungsmauern der Stadt ist für Kaufleute und Handelsleute und heißt die Stadt.

Die verbotene Stadt hat vier Thore, eines auf jeder Seite des Quadrates.

Es ist unmöglich, eine genügende Beschreibung von der Schönheit und Pracht der einzelnen Gebäude zu geben, welche symmetrisch verteilt und durch reich geschmückte Hofplätze getrennt sich im Inneren der verbotenen Stadt befinden.

Der ganze Umfang ist mit einem tiefen Kanal umgeben, dessen Brustwehren von polierten Granitblöcken ausgeführt sind; zwischen dem Kanal und der Mauer befinden sich Häuser von der halben Höhe der Mauer, mit Ausnahme der Südseite, an welcher der Haupteingang liegt.

Die Mauern sind mit glasierten Ziegeln inkrustiert und die in die inneren Höfe führenden Wege mit Mosaikfußböden belegt.

Das Innere ist abermals in drei Abteilungen geteilt und zwar in eine östliche, mittlere und westliche Abteilung. Der mittlere Teil enthält den kaiserlichen Palast, welcher in eine Menge von Höfen zerfällt, von denen ein jeder seine besondere Bestimmung hat. Sie liegen einer hinter dem anderen, vom südlichen Haupteingange nach dem nördlichen Thore. Die östliche und westliche Abteilung, zunächst dem kaiserlichen Palast, enthält eine Anzahl Unterabteilungen, von denen eine jede ihre eigene Umwallung hat und Höfe mit Hallen und Pavillons enthält.

Der mittlere Palast ist eine großartige Reihe von prächtigen Thoren und Triumphbögen, Höfen, Galerien, einzeln stehenden

Gebäuden, Terrassen, Brücken, Balluſtraden 2c. Er enthält 13 Höfe, an deren nördlichem Ende sich auf einer erhöhten Terrasse ein einzeln stehendes, bedachtes Gebäude von einem oder mehreren Stockwerken befindet. Die Pracht der Ausführung und der Wirkung nimmt stets zu bis zu dem letzten Pavillon, welcher das Haus des Himmels genannt wird und welcher der höchste und prächtigste von allen ist. In ihm befinden sich die Privatgemächer des Kaisers. Hinter diesem Hauptgebäude liegen noch andere, ebenfalls zu den Privatgemächern gehörende Gebäude. Dieselben enthalten den Serail des Kaisers. Jede der Damen hat ihr eigenes, mit Mauern umgebenes Haus mit Garten, Springbrunnen, Bosketts, Blumenbeeten 2c.

An der nördlichen Seite der Privatgemächer beginnt eine neue Reihe von Höfen und einzelstehenden Häusern. Der letzte, siebzehnte Pavillon ist der Von-lie und bildet den Eingang zu den kaiserlichen Privatgärten. Diese bilden ein großes von einer Mauer umschlossenes Viereck und sind von unbeschreiblicher Schönheit und Ueppigkeit.

Die beiden Hauptabteilungen östlich und westlich des Palastes enthalten die Paläste der Kaiserinmutter und der kaiserlichen Prinzen, die Halle für den Staatsrat, die Akademie der Wissenschaften, den Tempel des Kon-fu-tsi, die Bibliothek, das Haus der historischen Gesellschaft, das Schatzhaus, verschiedene Tempel und Kapellen, Theater, Schulen für die Prinzen, Zimmer für die kaiserliche Garde, Bureaus für die kaiserlichen Hofchargen, für den Kanzler 2c.

An der westlichen Seite des Palastes ist der öffentliche Garten, in welchem große Modelle aller öffentlichen Gebäude aufgestellt sind, eine Art praktische Schule für Architekten. Den Garten durchfließt ein gewundener Fluß, über welchen Marmorbrücken und Hängebrücken führen. Auf einem hohen Hügel steht ein Buddhatempel in Form einer Flasche.

Aber alle diese Wunder verschwinden neben den Bauwerken,

welche der große Restaurator der chinesischen Monarchie Tschin-Chi-Houang-Ti (349 v. Chr.) ausführen ließ.

Vor ihm war das Land infolge eines Aufstandes der Satrapen unter den letzten schwachen Kaisern der Dynastie Yu in eine Menge unabhängiger Staaten zersplittert. Er besiegte alle die unabhängigen Vasallen des Reichs und zertrümmerte die aristokratische Macht der gelehrten Mandarinen, welche eine Art von Priesterherrschaft in Opposition gegen das monarchische System geschaffen hatten.

Seinem politischen Prinzip gab er einen architektonischen Ausdruck, indem er eine neue Residenz oder Palast in Hien-Yong gründete. Er ließ die Paläste aller der von ihm besiegten und getöteten Satrapen genau aufzeichnen und in ihren ursprünglichen Formen und Ausdehnungen in seiner neuen Residenz wieder aufbauen. Alle Reichtümer der alten Paläste ließ er dahin bringen und zwang die Witwen, mit ihren Gefolgen diese neuen Häuser zu beziehen und in denselben, in seiner nächsten Nähe zu hausen. Diese einzelnen Paläste vereinigte er zu einer einheitlichen Anlage, indem er sie durch Galerien, Mauern und Höfe verband, genau in derselben Weise, wie wir sehen, daß die Pavillons des Palastes von Peking durch dieselben Mittel untereinander in Verbindung gebracht und in Beziehung gesetzt sind.

Einer dieser Höfe war geräumig genug, um 10 000 Soldaten aufzunehmen.

Dieser riesenhafte Palast stand am Ufer eines Flusses und war durch eine Kolonnade von zwei Stockwerken umgeben. Hierauf befahl er seinen Großen, seinem Beispiel zu folgen und ihre Paläste neben dem seinigen und nach denselben Grundgedanken zu erbauen.

Auf diese Weise schuf er eine neue Residenz, zu deren Bevölkerung 70 000 Familien gewaltsam aus ihrer Heimat versetzt worden waren.

Ein noch gewaltigeres Werk desselben Kaisers ist die unter dem Beinamen der chinesischen bekannte Mauer, welche sich in einer Länge von 5—600 französischen Meilen, von dem Golf der Gelben See bis zur östlichen Grenze erstreckt.

Dies war nur die praktische und architektonische Durchführung der Idee eines der ersten Kaiser, welcher schon 2200 Jahre vor Christus das ganze Reich in sechs konzentrische Quadrate zerlegte. Das erste oder innerste derselben war die Residenz des Kaisers. Das zweite bildeten die kaiserlichen Domänen; der Raum zwischen dem zweiten und dritten Quadrat gehörte den hohen Würdenträgern und Vasallen, sodann folgte der sogenannte Bezirk des Friedens, hierauf der der Büßenden und endlich der der Ausgestoßenen und Geächteten. Die Bezeichnung des chinesischen Reiches als das Reich der Mitte ist aus dieser Einteilung hervorgegangen. Es war einer und derselbe Grundgedanke, welcher alle diese verschiedenen politischen und architektonischen Formen Chinas beherrschte, der der Koordination und Subordination einer Menge von Individuen unter eine einzige große Gesamtheit, lediglich durch äußerlichen Zwang: das militärische und despotische System der Staatsordnung. Man findet hier keinerlei allmähliches Aufwachsen, keine Entwickelung der Individualität aus dem Zustande der Kindheit zu dem der männlichen Reife. Im Gegenteil, die einfacheren Werke der Architektur sind weiter nichts als verkleinerte Nachbildungen des kaiserlichen Palastes. Die Wohnungen der unteren Klassen sind den Palästen ähnlich, nur in kleinem Maßstabe, mit kleinen Pavillons, kleinen Höfen, kleinen Terrassen u. s. f. Auch bei Betrachtung der Konstruktionen und der Details der chinesischen Baukunst werden wir wiederum auf ganz dasselbe Prinzip stoßen.

Die einzelnen Elemente der Konstruktion bleiben isoliert, sie wirken weder zusammen noch ergänzen sie einander. Jeder Teil hat seine eigene und besondere Funktion im allerprimitivsten und materiellsten Sinne. Die Säulen bleiben einfach Pfähle, welche

das Dach zu ſtützen haben, ſie haben weder Kapitäle, noch Baſen, noch Anſchwellung, noch Verjüngung.

Die Terraſſen, auf denen dieſe Konſtruktionen ſtehen, ſind manchmal in Hauſteinen ausgeführt und mit Gliederungen oder Quadern verziert, die nicht ſehr von denjenigen abweichen, welche in der griechiſchen und römiſchen Architektur in Gebrauch waren und nach denſelben Grundſätzen angewandt wurden. Nur an dieſen Terraſſen und an den dazu gehörigen Brüſtungen und Treppen kommt der natürliche Stein und die Kunſt des Steinmetzen zur Anwendung.

Die Außenmauern der Häuſer dagegen ſind meiſtens aus Hohlziegeln erbaut und mit Stuck bekleidet, und werden, ebenſo wie die Säulen und Dachſimſe, reich mit gemalten Ornamenten verziert. Die Dekoration der unteren Teile der Mauern beſteht aus wirklichen oder durch Malerei nachgeahmten Bambusgitterwerken, eine Hindeutung auf die urſprüngliche Art der Trennungswände. Auf den oberen Teilen derſelben Mauern werden Draperien und Vorhänge oder geſtickte Teppiche in Malerei imitiert.

Die inneren Scheidungen der Häuſer ſind zumeiſt nur bewegliche Schirme, oder Draperien, oder Nachahmungen ſolcher.

Die äußeren Mauern haben nur ihr eigenes Gewicht zu tragen. Manchmal, und zwar bei den größeren Gebäuden, ſind dieſelben an der äußeren Flucht der Säulen angebracht, manchmal zwiſchen zwei Reihen von Säulen, endlich bei kleineren Pavillons befinden ſie ſich hinter den Säulen.

Das Dach mit ſeinen Stützen zeigt dieſelbe, höchſt elementare Konſtruktionsweiſe. Die Deckung geſchieht mit Schiefer, oder vielmehr mit einem unſerem Schiefer ähnlichen Materiale, oder mit glaſierten Dachpfannen der verſchiedenſten Färbung. Die Form dieſer Dachziegel und das zur Deckung angenommene Syſtem iſt demjenigen der alten Griechen und Römer ſehr ähnlich.

Die Geſimſe haben teils die Form einer großen, mit Drachenzähnen verzierten Kyma, gewöhnlich jedoch werden die Sparren-

köpfe durch eine Art von Gehänge oder Lambrequins maskiert. Die Füllungen zwischen den Säulen unter den Rahmenhölzern sind die am reichsten dekorierten Teile des Gebäudes, die rechtwinkligen Ecken sind durch Gitterwerk gebrochen. Die Säulen stehen auf Steinplinthen, welche über den Fußboden der Terrasse vorstehen. Die Säulen sind viereckig, polygon oder rund, ohne Schwellung, Basis oder Kapitäl, zuweilen tragen sie Konsolen zur Unterstützung der vorstehenden Balkenköpfe.

Die Dicke der Säulen steht, den Verordnungen der Baupolizei entsprechend, im Verhältnis zu ihrer Entfernung und zu ihrer Höhe. Eine Säule von zwei Fuß Durchmesser muß vierzehn Fuß Höhe haben. Die Interkolumnien sind für größere Bauwerke viermal der Diameter einer Säule. Die Größe eines Gebäudes wird stets nach der Größe der Interkolumnien bemessen. So sagen die Chinesen zum Beispiel, ein Haus habe neun Zwischenräume Front und sei fünf Zwischenräume tief.

So werden in diesem Lande die Gesetze der Schönheit und Proportion in der Kunst durch Polizeiverordnungen bestimmt und durch Polizeiorgane überwacht.

Chambers beschreibt das Haus eines chinesischen Handelsherrn in Canton wie folgt:

„Der Platz ist ein längliches Viereck. Das Erdgeschoß wird durch einen breiten Gang in zwei Teile getrennt, an dessen beiden Seiten je vier Gruppen von Räumen liegen, deren jede aus einem Empfangszimmer, einem Schlafzimmer und einem Arbeitszimmer besteht. An der ganzen Straßenfront liegen Läden, hinter denen die Treppe angebracht ist. Die Hinterfront geht nach einem Hofplatz, welcher mit Blumenbeeten, Bambuspflanzen, Springbrunnen, künstlichen Felsen, Vasen ꝛc. geschmückt ist.

In den Seitenflügeln des Hauses liegen die Küchen, die Badezimmer und die Räume für die Dienerschaft.

Das Obergeschoß ist nicht viel mehr als eine Wiederholung des Parterre. In der offenen Galerie steht der Hausaltar. Die

Fußböden sind belegt mit bunten Marmormosaiken, und die Wände sind bis auf die Höhe von drei bis vier Fuß mit Bambusflechtwerk bedeckt. Der übrige Teil der Wände ist mit Seidenstoffen oder Papiertapeten dekoriert. Die Halle ist nach dem Garten zu offen, doch können die Oeffnungen mit einem Gitterwerk von Bambus geschlossen werden; von der Decke dieser Halle hängen vier seidene Laternen herab 2c."

Derartige zweite Etagen sind anderen Reisenden zufolge nur in den hinteren Teilen der Gebäude erlaubt. Der Kaiser selbst darf in dem öffentlichen sichtbaren Teile seines Palastes keine Gebäude von mehr als einer Etage haben.

Das Haus eines einfachen Kaufmannes darf nur drei Säulenentfernungen und zwei Höfe haben, der Mandarin darf fünf Zwischenräume, der Prinz sieben haben; der Kaiser allein hat das Recht, seinen Häusern neun Zwischenräume Front zu geben, doch sind die Zwischenräume selbst wieder von der Höhe der Säulen abhängig*).

Assyrien.

Das Land, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen werden, ist jene von Euphrat und Tigris bewässerte Alluvialebene, welche sich, ohne durch irgend eine natürliche Erhebung des Bodens unterbrochen zu werden, von dem persischen Golf bis zu den Bergen Armeniens erstreckt.

Es war einst, was es heute ist, eine Marschlandprairie, welche im Frühjahr den benachbarten Stämmen als gemeinsamer Weidegrund diente, während des Restes des Jahres aber ein Morast oder eine trockene wasserlose Steppe war.

Es hat den fruchtbarsten Boden der Erde, doch müssen seine

*) Benützte Litteratur: Pauthier et Bazin Chine moderne in L'univers. Paris, Didot frères 1853. — Pauthier: Chine, ou description historique etc. Paris, Didot frères 1854. — Sir William Cambers: On chinese architecture, furniture etc. Anmerk. d. Verf.

Reichtümer der Natur durch energische Arbeiten abgerungen werden, die nur durch große nationale Unternehmungen durchgeführt werden konnten. Von alters her war dieses Land die große Handelsstraße zwischen Indien und den westlichen Ländern.

Die Nation, welche, soweit unsere Kenntnis reicht, von dem Lande zuerst Besitz ergriffen und es der Natur abgewonnen hatte, gehörte der semitischen Rasse an und erscheint in den ältesten Berichten als ein erfindungsreiches, unternehmendes, aber üppiges und etwas hochmütiges Volk (Isaias*).

Wir finden wieder, daß die ältesten Ueberlieferungen desselben von einer großen Ueberschwemmung ausgehen, mit welcher der erste Anstoß für das große Werk der Civilisation gegeben war.

Dies mag nun sein wie es will, auf alle Fälle finden wir das Land vom Beginn der Geschichte an unter kräftigen, auf das Recht der Eroberung begründeten militärischen Einrichtungen, unter einer Art von kriegerischer und feudaler Verfassung.

Seine Geschichte ist die fortwährende Wiederholung derselben politischen Ereignisse, nämlich der Unterwerfung einer hochcivilisierten aber entnervten Bevölkerung durch unciviliſierte, doch kräftige Eroberer, welche das Land in Besitz nahmen, Einrichtungen, Sprache, Gewohnheit und Kleidung ihrer neuen Unterthanen annahmen, um bald in denselben Zustand politischen und moralischen Verfalls zu geraten, welcher den Untergang des durch sie zerstörten Reiches herbeigeführt hatte. Ebenso, wie bei den Erscheinungen der Natur, ist eine periodische Regelmäßigkeit in der Wiederkehr solcher Verhältnisse in der Geschichte der mittelasiatischen Staaten bemerkbar. Was für eine Periode gilt, ist ebenso zutreffend für die vorhergegangenen wie für die nachfolgenden.

Die Eroberung Assyriens durch die Perser ist eine der spätesten Revolutionen dieses Landes, und doch geben die Ver-

*) Nach den neueren Forschungen ging den Semiten ein turanisches Volk in der Besitznahme und Kultur Mesopotamiens voraus.

haltungsmaßregeln, welche Cyrus, der persische Eroberer, seinen Satrapen gab, in wenig Worten die Grundzüge der politischen Form und Lage des Landes, wie es vor ihm unter anderen Despoten war und wie er sie zum Vorteil seines eigenen Stammes von Eroberern wiederherstellte. Xenophon erzählt uns, daß Cyrus nach der Eroberung die Provinzen unter seine Freunde und Heerführer verteilte, damit sie die Unterthanen im Zaum halten, die Abgaben eintreiben und starke Besatzungen für die Verteidigung der neuen Regierung unterhalten sollten.

Er empfiehlt ihnen, sein Beispiel nachzuahmen und mit ihren Freunden und den hervorragenderen Familien der besiegten Rasse einen kriegerischen Adel zu schaffen, ein strenges Hofceremoniell aufzustellen, den Großgrundbesitzern ihrer Provinzen regelmäßige Audienzen zu gewähren, sie von Zeit zu Zeit zu großen Gelagen und Jagdpartien einzuladen u. s. w.

„Derjenige, welcher im Verhältnis zu seinen Einkünften die größte Menge von Vasallen, Reitern und Wagenkämpfern halten wird, wird mein Freund und die zuverlässigste Stütze meines Reiches sein." Das Lager des Cyrus, dessen Beschreibung uns ebenfalls Xenophon gibt, war folgendermaßen eingeteilt:

Die Zelte des Königs und seiner Getreuen waren auf einem erhöhten Viereck im Mittelpunkte des Lagers aufgeschlagen. Um diesen erhöhten Teil zog sich ein zweiter Wall, hinter dem die Zelte der Freunde und Leibwächter gedeckt lagen. Um diesen war ein zweiter Umgang, der das Lager der Reiterei und Wagenkämpfer, sowie ein dritter, der das der Bogenschützen und des leichten Fußvolks enthielt; im äußersten Kranz befand sich endlich das Lager der Hopliten oder des schwerbewaffneten Fußvolkes.

Wir sehen hier wie in China das kriegerische Prinzip, das der Subordination, Ordnung und Stärke in den Einrichtungen Assyriens maßgebend, und ebenso war es der Fall in der Architektur. Was uns über assyrische Baukunst durch die neuen Ent-

deckungen der Herren Layard und Botta auf dem Boden der einſt mächtigen Stadt Niniveh bekannt geworden iſt, beſtätigt dies in allen Punkten. Herodot ſagt über Babylon, dasſelbe ſei quadratiſch geweſen, 480 Stadien habe jede Seite gemeſſen. Die Mauern ſeien von ungebrannten Ziegeln mit Aſphaltmörtel aufgeführt, rings herum ſeien Gräben geführt, der Fluß Euphrat habe die Stadt in zwei Teile geſchieden. Die Mauern waren 400 Fuß hoch und 100 Fuß dick, auf den Wällen ſtanden Häuſer einander gegenüber, von denen ein jedes nur einen Raum enthielt, hundert Thore mit bronzenen Thorflügeln führten in die Stadt. Die Häuſer haben drei oder vier Terraſſen und ſind reicher verziert als irgendwo anders.

Die Straßen ſind regelmäßig angelegt und ſehr breit. Hinter dem äußeren Walle lag ein zweiter und der zwiſchen beiden befindliche Raum war freier Grund, auf welchem die Karawanen oder die abhängigen Stämme, welche zur Stadt kamen, um ihren Tribut zu überbringen, ihre Zelte aufſchlugen. In der Mitte jedes Stadtteiles war ein Hauptgebäude; in dem einen war die Königsburg mit großen und ſtarken Umfaſſungsmauern umgeben, in dem zweiten das Heiligtum des Zeus Belus, mit Erzthoren. Es iſt quadratiſch und hat nach jeder Seite zwei Stadien. In der Mitte des Heiligtums iſt ein maſſiver Turm erbaut, ein Stadium hoch und ein Stadium breit. Auf dieſem Turm erhebt ſich ein anderer, und ein dritter auf dieſem bis zu acht Türmen. Auf der Spitze der oberſten Terraſſe ſteht ein Tempel mit der in Gold getriebenen Statue des Belus.

Der königliche Palaſt war wie die Stadt ſelbſt mit einer doppelten Mauer umgeben, der zwiſchen beiden liegende Raum blieb auch hier frei und für Zeltlager beſtimmt. Die zweite Mauer war kreisförmig und mit Krieges- und Jagdſcenen geſchmückt, welche aus glaſierten Ziegeln zuſammengeſetzt waren. Die Mauer hatte 40 Stadien Umfang und war 100 Fuß hoch.

Die dritte Mauer umfaßte die höchste Terrasse oder die Akropolis und war ebenfalls mit glasierten Ziegeln auf das reichste dekoriert; in ihr befanden sich drei große Eingangspforten, deren Flügel von Bronze mittels Maschinerien bewegt wurden; große terrassenförmig angelegte Gärten standen in Verbindung mit dem Palast. Die alten Schriftsteller schildern die am meisten bekannten dieser Werke, welche unter dem Namen der hängenden Gärten der Semiramis bekannt sind, wie folgt:

Sie bestanden aus dreizehn übereinanderliegenden Terrassen, deren unterste eine quadratische Grundform von 400 Fuß Seitenlänge hatte und deren höchste ungefähr 70 Fuß hoch war. Jede Terrasse war 32 Fuß breit und mit Bäumen und Buschwerk bepflanzt, der Boden war aus großen Steinplatten gebildet, welche von 22 Fuß dicken Mauern getragen wurden.

Die Zwischenräume zwischen den Mauern empfingen ihr Licht von oben und bildeten schön ausgestattete und reich dekorierte königliche Gemächer. Auf den Terrassen standen zwischen den Pflanzungen zerstreut Pavillons, Hütten und andere einzelnstehende Gebäude, welche während der kühleren Jahreszeit und während der Nächte zum Aufenthalte dienten, außerdem waren Springbrunnen, Wasserbassins und andere Zierden angebracht.

Diese Beschreibung ist für uns von größter Bedeutung, da sie uns den Schlüssel zum Verständnis der Grundrißanlagen der assyrischen Paläste bietet, wie wir solche durch die Ausgrabungen von Layard und Botta bei Mossul, dem alten Ninive, kennen gelernt haben.

7. Ueber den Ursprung einiger Architekturstile*).

Ebenso wie der Herd, die Feuerstelle, als das älteste und höchste Symbol der Civilisation und der menschlichen Gesittung anzusehen ist, kann er auch das erste und wichtigste Element, die Seele jedes architektonischen Werkes genannt werden. Um ihn vereinigen sich als schützende Negationen der der Flamme feindlichen Naturkräfte die drei übrigen Elemente der Baukunst, das Dach, die Mauer und die Terrasse.

Die Zahl der Kombinationen, welche diese Grundbestandteile eines Gebäudes miteinander eingehen können, ist unbeschränkt, oder zum mindesten sehr groß; ihre Verschiedenheiten richten sich nach den Verschiedenheiten der Rassen und Nationen, ihrer natürlichen Anlagen, ihrer politischen und religiösen Neigungen und Entwickelung und namentlich nach den klimatischen und natürlichen Unterschieden der Erdstriche, in denen sie leben.

Unter gewissen Umständen finden wir eines oder mehrere dieser Elemente in höherem Grade entwickelt als die übrigen, während unter anderen Verhältnissen wieder die letzteren den ersten Platz einnehmen.

Es bedarf keines Beweises, daß wo der Mensch in einzelnen Gruppen oder Familien zusammenlebte und das Herdfeuer nur gegen die Unbilden der Elemente zu schützen hatte, wo bei den ersten Anfängen der nationalen Entwickelung ein Eigentumsrecht noch nicht bestand, oder nur selten angefochten wurde, wo die

*) Vortrag, gehalten in London 1854.

Gesellschaft sich aus einer Bundesgenossenschaft einzelner Körperschaften, der Familien oder Stämme entwickelt hatte, daß unter solchen Umständen das Dach einen sehr bedeutsamen Anteil an den architektonischen Kombinationen erlangen mußte, indem es sich in der Form eines beweglichen Zeltes oder eines Schutzdaches darstellte, welches zunächst eine in den Erdboden gegrabene Höhlung überdeckte und erst allmählich auf einem Unterbau sich erhob.

Die erstere Form, die des leichtbeweglichen Zeltes, war und ist noch heutigentages das Heim der nomadischen Stämme von Hirten und Jägern; die letztere Form, das Schutzdach, ist das Urbild der Häuser der Hinterwäldler und ackerbauenden Ansiedler.

Unter solchem Obdache entwickelte sich das häusliche Leben im Gegensatze zu dem Leben voll Mühsal und Kämpfen in der freien Natur. Diese Hütten wurden kleine Welten für sich, indem sie alles ausschlossen, was nicht zur Familie gehörte und nur dem freundlichen Tageslichte durch in den Wänden gelassene Oeffnungen Zutritt gewährten; mit der Familie nahmen auch die Haustiere teil an dem Schutze des Daches. Die Hütten oder Zelte standen einzeln zerstreut und bildeten in der natürlichen Umgebung unregelmäßige Gruppen, meistens an den Ufern eines Flusses oder Baches.

In jenen Gegenden Deutschlands, deren Bevölkerung teils germanischen, teils slawischen Ursprungs ist, z. B. in Mecklenburg und Holstein, kann man an jeder Ortschaft mit Leichtigkeit die Abstammung der Bewohner erkennen. Alle deutschen Städte und Dörfer sind in der Form von langen Reihen längs eines Flusses angelegt und nicht ummauert; die slawischen Niederlassungen dagegen kennzeichnen sich durch konzentrische, sei es quadratische oder runde Anlagen, durch den in der Mitte gelegenen regelmäßigen Marktplatz, sowie durch Befestigungen.

Es ist offenbar, daß der ursprünglichste Typus und einfachste

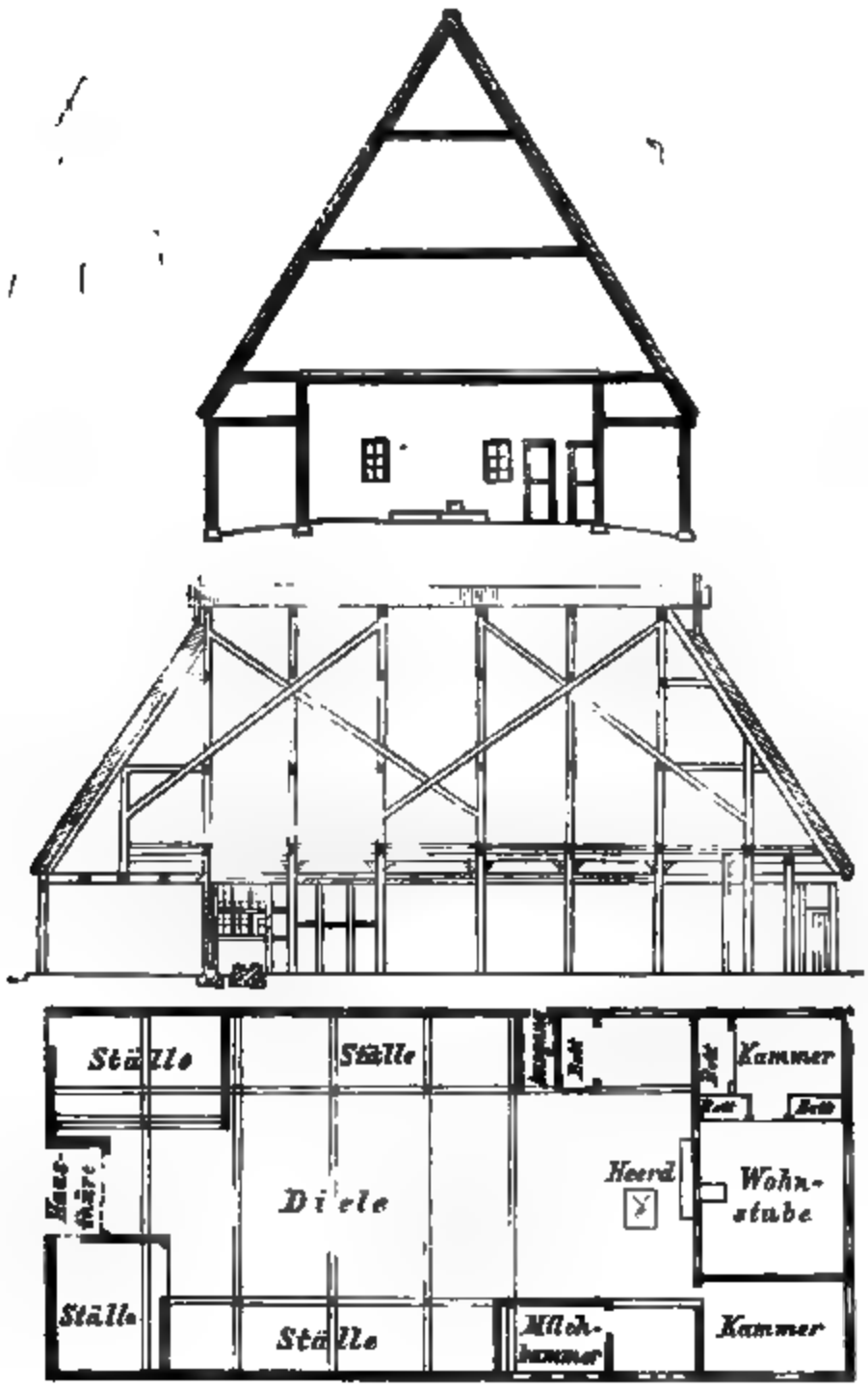

Fig. 17. Sächſiſches Bauernhaus.

Ausdruck dieſes Hüttenſtiles im Laufe der Jahrhunderte unter dem Einfluſſe zunehmender Geſittung oder der Einbürgerung fremder Gewohnheiten viele Aenderungen und Zuſätze erfuhr; aber

immerhin erhielt er sich in seinen Grundzügen innerhalb der von Abkömmlingen der germanischen Rasse bewohnten Länder.

Der Unterschied zwischen diesen baulichen Grundformen und denen, welche wir im weiteren zu betrachten haben, läßt sich am besten erkennen, wenn wir zu verfolgen suchen, wie die Gebäude sich räumlich und zu kunstvolleren reichgegliederten Kombinationen entwickelten.

Ich werde diese Untersuchung zunächst mit dem ebenerwähnten und sodann mit den übrigen Stilen vornehmen, deren Bekanntschaft wir zu machen haben. Das früheste und einfachste bedachte Haus bestand aus einem einzigen Raume von länglich viereckiger Form, wie der beistehende Holzschnitt zeigt, welcher ein Bauernhaus darstellt, wie sie in den alten sächsischen Ländern, in Westfalen, Friesland, Holstein und Schleswig allgemein sich finden; das angelsächsische Bauernhaus in England war zweifellos ebenso. Die Feuerstelle ist ein in der Mitte des Raumes befindlicher niedriger Unterbau, ohne Kamin oder Schornstein, und der Rauch des verbrannten Torfes zieht ungehindert um die Balken und Sparren des Dachwerkes, welche hierdurch ebenso wie die Wände mit einem glänzenden Schwarz überzogen werden und zwischen denen die Speckseiten, Schinken und Würste als bester Schmuck hängen.

Vor der Feuerstelle ist die Dreschtenne, längs derselben liegen an der einen Seite die Pferdeställe, an der anderen diejenigen für das Rindvieh. Der hinter dem Herde gelegene Teil des Hauses wurde erst in späteren Zeiten durch Holzwände mit eingesetzten Fenstern in Wohn- und Schlafzimmer mit großen Alkoven eingeteilt. Diese Form ist ohne alle Gliederung, und es sind für ein sächsisches Haus nur zwei Arten der Ausbildung zu einer entwickelteren und zusammengesetzteren Form erkennbar. Nach der einen werden mehrere Dächer ineinander geschoben, so daß dadurch eine freie und meist unsymmetrische Gruppe von Dächern entsteht; jeder Hauptteil des Gebäudes spricht sich, da

er ſein eigenes Dach beſitzt, beſtimmt im Aeußern aus und erzählt gewiſſermaßen ſeine Geſchichte.

Dasſelbe Prinzip herrſcht auch bei Gebäuden von monumentalerem Charakter, z. B. bei Kirchen, welche eine maleriſche Abwechſelung verſchiedener Dächer zeigen und eine Gruppierung verſchiedener Teile ſind, deren jeder ſeine eigene Exiſtenz bewahrt.

Die meiſten der germaniſchen und ſkandinaviſchen Kirchen, welche vor der Einführung des Spitzbogenſtiles erbaut wurden, zeigen dieſe überaus glückliche und maleriſche Anlage und ſind damit unſeren Anſchauungen weit mehr kongenial als die gotiſchen Baſiliken, wenngleich das Ornament der letzteren unſerer nordiſchen Flora entlehnt iſt, was nicht in dem gleichen Maße bei den erſtgenannten der Fall war (Dahl, Kirchen ꝛc.).

In der Anlage von Stockwerken iſt eine zweite Art der Entwickelung eines ſächſiſchen Hauſes gegeben. Der erſte Schritt hierzu iſt die Erhöhung des Steinunterbaues und die Ausnutzung des auf ſolche Art gewonnenen Raumes für Stallungen und Keller; dieſe Anlage zeigen auch die Schweizerhäuſer.

Dieſe Art der Bauweiſe iſt ſehr geeignet für Blockhäuſer und Reduits, wie ſolche überall da notwendig ſind, wo Anſiedler den Angriffen der Eingeborenen, deren Ländereien ſie ſich angeeignet haben, ausgeſetzt ſind, oder zu Zeiten, wo das Eigentum oft beſtritten und die Beute des Stärkeren wurde und Kämpfe und Fehden zwiſchen Nachbarn das Gewöhnliche waren. Dies iſt der Urſprung der nordiſchen Burgen und Feſten, ein hoher Steinunterbau mit einem Holzhauſe darüber. Solche Burgen ſtehen zumeiſt auf von Natur feſten Plätzen, auf einzeln ſtehenden Felſen oder zwiſchen ungangbaren Sümpfen und bilden den Mittelpunkt einer Anhäufung von anderen ſich daran lehnenden Dächern, deren jedes einem eigenen Gebäude entſpricht und die ſo angelegt ſind, daß ſie zuſammen eine unregelmäßige, vorgeſchobene Verteidigungslinie um das mittlere Reduit bildeten. Das wichtigſte dieſer umliegenden Gebäude war der ſogenannte

Palaſt oder die Pfalz, eine große Halle mit offener Treppe, welche als Verſammlungsraum diente; der darunter befindliche Raum von gleicher Größe diente zum Aufenthalt für die Gefolge, Knappen und Diener.

Die Kapelle war urſprünglich in den unteren Teilen des Turmes; in den Fällen, wo ſie ein abgeſondertes Gebäude bildet, iſt ſie ſtets von jüngerem Urſprunge als die übrigen Teile der Burg.

Den Fuß des Berghügels umgaben andere Gebäude, die Ställe und Scheuern, die Häuſer der Dienſtleute, Vaſallen und Leibeigenen.

So ungefähr waren die alten Feudalſchlöſſer angelegt, zwar ſehr verſchieden von der alten ſächſiſchen Allodialbehauſung, aber immer noch dadurch charakteriſiert, daß ſie eine Anhäufung einzelner Räume bildeten, von denen jeder ſein eigenes Giebeldach beſaß und das Tageslicht durch die in ſeinen Umfaſſungsmauern angebrachten Fenſteröffnungen empfing, ſowie durch die völlige Abweſenheit desjenigen baulichen Prinzipes, welches wir in nachſtehendem als Hofſtil bezeichnen werden.

Hier muß ich die Beſchreibung der nordiſchen Wohnungen anfügen, wie ſich ſolche in den Städten aus ihrem urſprünglichen Typus heraus entwickelten, wo das Etagenſyſtem naturgemäß zur Ausbildung gelangen mußte, da die Beſchränktheit des Raumes es zur Notwendigkeit machte, die Häuſer ſozuſagen übereinander zu bauen.

Während die engliſchen Stadtwohnungen alle untereinander den nämlichen Charakter zeigen und im Grunde genommen nur eine Wiederholung eines Raumes in drei oder vier Stockwerken mit der notwendigen Treppe ſind, ſo beſitzen dagegen die inneren Anlagen der ſtädtiſchen Wohngebäude im Norden Deutſchlands je nach dem Gewerbe oder Handelszweig der Eigentümer eine weit größere Mannigfaltigkeit und Individualität. So ſind die alten Häuſer der Kaufherren Hamburgs den römiſchen Häuſern

ähnlich angelegt, mit einem bedeckten Atrium und einem Oberlicht in der Mitte, welches erſtere durch eine drei- oder vierfache Reihe von Säulen geſtützt wird, die für jedes Stockwerk eine Galerie bilden und durch eine ſchöne Treppe in Verbindung ſtehen.

In den ſüdlichen Gegenden Deutſchlands und in Sachſen, wo die Steinkonſtruktion vorherrſchend iſt, finden wir die bürgerliche Baukunſt mit italieniſchen Motiven vermiſcht und vielleicht durch römiſche Reminiscenzen beeinflußt. Dasſelbe gilt für Frankreich.

Doch muß ich dieſes Kapitel beſchließen und zu einem anderen ſehr wichtigen Prinzip der Architektur übergehen, welches dem vorſtehend beſprochenen im innerſten Weſen entgegengeſetzt iſt. Es hatte ſeinen Urſprung in ſüdlichen, durch Klima und Fruchtbarkeit zwar mehr begünſtigten Landſtrichen, welche aber der Natur erſt durch gemeinſchaftliche Thätigkeit und große nationale Unternehmungen abgezwungen werden mußten. Ich meine Aegypten und Meſopotamien, einſt die Sitze der früheſten Civiliſation, die bevölkertſten und reichſten Länder der Erde, jetzt aber infolge des Mangels einer Centraliſation der Arbeit durch die Natur zurückerobert und nahezu in denſelben Zuſtand zurückverſetzt, in welchem ſie ſich vor der Begründung der ägyptiſchen und aſſyriſchen Staaten befanden, Sümpfe und Wüſten, von nomadiſchen Arabern und anderen Stämmen durchſtreift.

Dieſe Länder waren die Geburtsſtätten ſtarker politiſcher und religiöſer Einrichtungen und des Abſolutismus, der einzigen geſellſchaftlichen Form, unter welcher eine ſolche Vereinigung der Kräfte denkbar iſt, wie ſie zur Beſiegung der Schwierigkeiten notwendig war, welche die Natur den Verſuchen, ſie dienſtbar zu machen, entgegenſetzte.

Hieraus erklärt ſich ein großer Teil der Eigentümlichkeiten der ägyptiſchen und aſſyriſchen Bauweiſe.

Beide zeigen das, was ich oben als Hofſtil bezeichnete, ſind aber ſonſt in allen Punkten, außer in der Gemeinſamkeit dieſes Prinzipes, durchaus voneinander verſchieden.

Das Gedeihen der durch ein gewaltiges System von Kanälen und Deichen der Natur abgerungenen fruchtbaren Ebenen Mesopotamiens erregte schon früh die Begehrlichkeit der benachbarten Stämme, gegen welche ein System von Befestigungen angelegt werden mußte.

Die Anlagen und Konstruktionen, welche infolge dieser Verhältnisse für die Sicherheit der Ansiedelungen notwendig wurden, mußten die Baukunst der ältesten Assyrer beeinflussen; solange diese über ihre Feinde im Vorteil blieben, konnten solche Einflüsse den Fundamentalcharakter der architektonischen Formen nur wenig ändern, die sich fortdauernd aus ihren naturgemäßen Keimen zu entwickeln vermochten.

Dies änderte sich aber, als, wie es bald geschah, dieselben Länder die Beute erobernder Völkerschaften fremder Rasse und von ganz verschiedener politischer Entwickelung wurden. Damit entstand in dem befestigten Lager ein neues Prinzip, welches mit dem ersteren verschmolzen wurde.

Die Eroberer waren Söhne der Wüste oder Bergbewohner und hatten in ihrem früheren Zustande mit Dächern bedeckte Hütten, ähnlich den vorher besprochenen, bewohnt. Sie erbauten ihre regelmäßigen Lager von Hütten und vereinigten so die dem Norden eigentümliche Dacharchitektur mit einem neuen architektonischen Element, für welches die ersten Erfordernisse Widerstandskraft, Regelmäßigkeit, einfache Gliederung, Unterordnung waren.

Das Dach, als eine Reminiscenz an den Zustand der erobernden Nation vor der Eroberung, behauptete sein Recht nur noch in symbolischer Weise für die heiligen Gebäude, während die beiden anderen Elemente, der Unterbau und die Umfassungsmauern, im allgemeinen vorherrschend wurden.

Bei den Aegyptern verhielt es sich ganz anders. Derselbe Unterschied, welcher zwischen einer einheimischen und ursprünglich nationalen, auf eine einflußreiche und mächtige Aristokratie

oder Priesterschaft gestützten Monarchie einerseits und einer auf Eroberung, Lehnswesen, Sklaverei und militärischem Despotismus begründeten Regierungsform andererseits besteht, ist auch in den Formen der Baustile dieser beiden Völker zu erkennen. Die Größe und politische Macht eines eingeborenen Dynasten nimmt allmählich zu, ebenso allmählich erweitert sich mit seiner Hofhaltung seine Wohnung, teils durch einfache Anfügung neuer Gebäude, teils durch eine mehr organische Entwickelung des Hauses von innen heraus.

Der Wohlstand und die Macht eines Satrapen oder Lehnsmannes dagegen ist ein Geschenk oder eine Belohnung seines ihm gewogenen Herrn und ist somit mit einem Schlage erlangt. Sein Haus ist von vornherein für seine ihm neu zugewiesene Stellung erbaut und eine Wiederholung in kleinerem Maßstabe der Burg oder des Palastes seines Herrn. Eine Ausbreitung ist demnach nur möglich durch eine äußerliche Verbindung von Einheiten derselben Art.

Im ersteren Falle ist das Größere eine Entwickelung und Vervollständigung des Kleineren, im zweiten Falle dagegen ist das Kleine nur eine Kopie und verkleinerte Nachahmung des Großen.

Das kriegerische Prinzip in der Baukunst ist den Künsten zwar nicht besonders günstig, trotzdem aber in der Geschichte der Kunst von größter Bedeutung. In einigen Fällen wurde seine Entwickelung gehemmt, nachdem einige seiner besseren Elemente auf dem eroberten Boden Wurzel zu fassen vermocht hatten; dies war z. B. in Assyrien der Fall, nicht aber in China, welches letztere in eine plötzliche Erstarrung verfiel, als das militärische Prinzip noch in voller Blüte war. Nächst den Hütten der Karaiben ist wohl die chinesische Architektur die elementarste. Die Feuerstelle in ihrer höheren Bedeutung als Altar fehlt meist ganz und infolge davon fehlt ein gemeinschaftlicher Mittelpunkt der Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen.

Das Lager des Tataren ist der Typus für einen chinesischen Palast und ist ganz unverändert geblieben, da weder ältere nationale noch fremde architektonische Motive ihn befruchtet haben. Doch ich darf mich nicht länger bei China aufhalten, sondern muß zurück zu Aegypten und Assyrien, deren architektonische Stile für uns von größerem Interesse sind.

Der ägyptische Baustil ist der einzige, welcher, ohne wesentlich durch Eroberung oder große politische Umwälzungen gehemmt zu werden, sich vollständig auf nationaler Basis entwickeln konnte.

Nicht Fremde, sondern eine Kaste eingeborener Priester waren die Begründer der ägyptischen Gesellschaftsform und demzufolge auch der ägyptischen Architektur. Sie beobachteten und studierten mit großem Verständnis die natürlichen und dem Volke eigentümlichen Formen und Gewohnheiten und verwerteten dieselben künstlerisch mit vielem Geschick.

Das ursprüngliche Motiv des ägyptischen Tempels ist der heilige Käfig, der Sekos oder das Tabernakel mit dem heiligen Tier, Vogel oder Schlange, welches die Gottheit des Nomos oder Dorfes darstellte.

In den vorarchitektonischen Zeiten stand dieser heilige Käfig offen und nur mit einer einfachen Umwallung an dem Ufer des Nils, vor ihm stand ein Altar. Von diesem Altare aus und zu ihm zurück zogen die Prozessionen mit dem Käfig der Gottheit, zu denen die Pilger aus den nachbarlichen Bezirken zusammenströmten. Doch in dem Maße, als der Ruf des Heiligtums zunahm, erwies sich die alte Umwallung als nicht geräumig genug für die wachsende Menge der Andächtigen. Ein zweiter Hof oder Umkreis für die Versammlungen und die vorbereitenden Feierlichkeiten der heiligen Prozessionen zeigte sich unentbehrlich.

Während das Gebäude so durch Hinzufügung neuer Teile nach außen hin wächst, gehen gleichzeitig im Innern wesentliche Veränderungen mit denselben vor.

Einſt war der Hof teilweiſe und nur für die Gelegenheit der Feſttage mit Tüchern überdeckt, bald verwandelte ſich dieſe temporäre Bedeckung in eine ſolide, in Holz oder Stein ausgeführte Decke und Teile dieſes ſolcherweiſe geſchaffenen Tempelraumes wurden durch Mauern abgetrennt und bildeten Abteilungen für die Tempelſchätze, für heilige Schriften und andere Gegenſtände der Verehrung.

Je mehr nun der Ruhm eines Heiligtums zunahm, deſto mehr Höfe wurden hinzugefügt und deſto mehr Umwallungen erforderlich; von dieſen letzteren erhielten die neu hinzugefügten immer größere Verhältniſſe als die alten, ſo daß die inneren Mauern vollſtändig durch die äußeren verdeckt wurden. In gleicher Weiſe ging die Umwallung im Innern vor ſich, indem die verſchiedenen Teile des Gebäudes ſich allmählich mehr und mehr entwickelten und gliederten.

Der erſte oder innerſte Hof, in welchem der Sekos und der Altar ſteht und welcher zuerſt offen und ſpäter bedeckt war, wird nun ſeinerſeits das nur den Prieſtern zugängliche Heiligtum, der ſogenannte Naos, der eigentliche Tempel. Nun mußte die nächſte Abteilung vor dieſem Naos eingedeckt werden; da dieſelbe aber weit größere Dimenſionen hatte als der erſtere, ſo war die Herſtellung einer horizontalen Eindeckung nicht möglich ohne Stützen oder Säulen.

Dieſer zweite Hof wurde Pronaos genannt und diente als Verſammlungsraum für die Prieſterſchaft, welche aus Abkömmlingen des Nomos oder Diſtriktes beſtand, von welchem das Heiligtum zuerſt geſtiftet worden war.

Der übrigbleibende dritte Hof erhielt, nachdem ihm noch ein vierter ſpäter hinzugefügt worden war, eine ähnliche innere, doch mehr gegliederte Ausbildung als die erſten beiden. Zunächſt wurden proviſoriſch, dann in dauernder Weiſe Säulengänge an den Umfaſſungsmauern angebracht, um die dort ſich verſammelnden Andächtigen gegen die Sonnenſtrahlen zu ſchützen, ſodann wurde

ein Säulengang von hohen Verhältnissen errichtet, welcher den ganzen Hof von der Pforte des Pronaos bis zu der nach außen führenden Pforte durchschnitt.

Dieser Säulengang war zuerst nur mit Tüchern überdeckt, und man findet dies auch später, wie beispielsweise am Tempel von Luxor. Auch die Säulen in den großen Höfen von Karnak waren niemals dazu bestimmt, eine feste Decke zu tragen. Sie waren lediglich die Träger eines großen, außerordentlich hohen Baldachins, in dessen Schatten die Götterbilder von den Priestern in heiligen Prozessionen getragen wurden. In einigen Fällen wurde der schützende Baldachin sowohl wie auch die den Hof umgebenden Galerien in solider Konstruktion ausgeführt, während der übrige Teil des Hofes offen gelassen oder auch in einigen anderen Fällen ganz überdeckt wurde, und zwar teils mit, teils ohne einen höheren gedeckten Gang in der Achse des Hofes.

So gab der ursprüngliche Gedanke eines gedeckten Hofes den Anstoß zu einer großen Anzahl von architektonischen Kombinationen, welche sich typisch befestigt haben, und deren Kenntnis für das Verständnis sowohl der ägyptischen Kunst als auch der späteren Stile unentbehrlich ist.

Es ist hier nicht der Ort, um über die ägyptische Detailbildung mich auszulassen, und werde ich nur noch jenes eigentümliche Arrangement der Haupteingänge erwähnen, welche unter der Bezeichnung Pylonen bekannt sind.

Ursprünglich war nur je ein solcher Pylone angeordnet und erst in späteren Zeiten fand eine Verdoppelung statt. Jeder dieser Pylonen bildet, wie das Schloß eines Armbandes, das Ende und den Anfang der Umfassungsmauer.

Ihre Formen waren derjenigen des unsichtbaren Sekos nachgebildet und hatten sie die Bestimmung, den herbeiziehenden Pilgern schon von ferne die Stätte des Heiligtums zu bezeichnen, sowie auch Inschriften aufzunehmen.

Nachdem wir Aegypten betrachtet, wollen wir untersuchen,

wie die Architektur sich in den Ebenen Assyriens entwickelte, einem Landstrich, welcher in manchen Beziehungen Aehnlichkeiten mit Aegypten aufweist.

Der Ausgangspunkt war für die Architektur in beiden Ländern wahrscheinlich derselbe oder ein sehr ähnlicher, doch war Assyrien von jeher der Tummelplatz fremder Eroberer, welche die Gebräuche der Einwohner zum Teil annahmen, ohne deshalb ihre eigenen Gewohnheiten und Sitten ganz aufzugeben.

Mit der Regelmäßigkeit von Naturerscheinungen folgten sich nach jedesmaligen Zwischenpausen von wenigen Jahrhunderten die Perioden der Invasionen aufeinander. Fernerhin veranlaßten die kommerziellen und kolonialen Beziehungen dieses Landes ein Zusammenströmen von Fremden, während dagegen Aegypten ihnen nahezu verschlossen blieb.

In Aegypten war der Embryo oder die Fundamentalform für die Architektur, die Wallfahrtskapelle; in Assyrien dagegen ging sie von einem anderen Prinzipe aus. Hier ist die Grundform das Feldlager, eine Kombination des Hofprinzipes mit der Terrasse. Das Giebeldach blieb das heilige Symbol der Gottheit und fand nur für Tempel Anwendung.

Nach dem, was wir durch Herodot und Diodor wissen, waren die Pyramiden der Assyrer nichts als gigantische Unterbauten, auf deren höchsten Punkten kleine Tempel standen, ähnlich den jonisch-griechischen gegiebelten Tempelzellen.

Diese pyramidenförmige Terrasse mit dem Tempel auf ihrer Spitze war aber nur die letzte Stufe eines größeren Systems von Terrassen und Höfen, welche in ihrer Gesamtheit den assyrischen Palast bildeten und welche durch die Pyramide mit dem Familiengrabe der Dynastie abgeschlossen und überragt wurden.

Das Ganze erhob sich auf einem ungeheuren, aus Stein konstruierten Oblong, welches durch vorsprüngende Türme und andere fortifikatorische Anlagen geschützt war. Im Innern war

der erste Umkreis eine Art von Lager mit den Zelten der tributpflichtigen Stämme, der Soldaten und Wächter. Auf der nächsten und höheren Terrasse folgte eine weitere Reihe von Gebäuden, wie die erste durch Befestigungen gedeckt und reich verziert mit Skulpturen und Gemälden von glasierten farbigen Ziegeln. In ihnen befand sich das Gymnasium oder die Schule für die Söhne der Adligen, wo sie von ihren Vätern unterrichtet wurden.

Hierauf folgte eine dritte befestigte Terrasse mit großen Eingangspforten, welche diesem Teile der Anlage den Namen gaben: „Die hohe Pforte". Hier war der Sitz der Regierung mit der hypostilen Halle für die öffentliche Gerichtsbarkeit und die Staatsceremonien.

Zuletzt kam eine vierte noch höhere Abteilung, mit den Wohnungen des Herrschers und dem Serail, und alles dieses wurde beherrscht durch die Belus-Pyramide mit dem goldenen Tempel auf der Spitze.

Das Ganze endlich stand in Verbindung mit prachtvollen Gärten, dem sogenannten Paradies, mit Pavillons, Badehäusern, Springbrunnen, Wasserfällen, Grotten und anderen Zierden, und groß genug, um Jagden darin abhalten zu können.

8. Entwickelung der Wand- und Mauerko bei den antiken Völkern*).

I.

Seit den wichtigen Entdeckungen von Layard auf dem Boden, welcher einſt der Sitz der aſſyriſche war, und ſeitdem wir durch neue Publikationen üb der alten Perſer beſſer unterrichtet ſind, liegen die einer vollſtändigen Geſchichte des Bekleidungsſtiles konſtruktion vor uns. Wir können ſie jetzt vom zum vollſtändigen Uebergang zu einem anderen Prinzi konſtruktiven Stiles der Dekoration und Architektu

Eine belehrende Illuſtration dieſer Frage liefert Skizze, welche nach dem Modell einer karaibiſchen H wurde, das in der Kolonialabteilung der Weltaus 1852 ausgeſtellt war.

Wir ſehen hier alle Elemente der Konſtruktic einfachſten Ausdrucksweiſen und Kombinationen. Je Element der Konſtruktion ſpricht für ſich allein u keinem Zuſammenhang mit den anderen. Dieſe rohe tare Konſtruktion gibt von ſeiten des Erbauers keiner kund, als Architekt oder Dekorateur gelten zu wolle Matten, welche den Schlafraum oder das innere jener Art offener Halle trennen, wo der Feuerplatz einige Kunſtfertigkeit. Die regelmäßigen Vierecke di welche aus verſchiedenfarbiger Baumrinde gemacht den erſten Urſprung der Wanddekoration und des arch Ornaments.

*) Vortrag, gehalten in London 1853—1854.

Es gibt eine Nation, welche in den Kleinkünſten und in der allgemeinen Kultur ſehr weit vorgeſchritten iſt, und ſich auf dieſer Stufe ſchon viele tauſend Jahre befand, ehe die erſten Keime der Kultur in Europa zu wachſen begannen. Die Architektur jenes Volkes befindet ſich noch immer auf derſelben Entwickelungsſtufe, die Sie hier an dieſer einfachen Hütte wahrnehmen. Ich ſpreche von den Chineſen. Die Architektur der Chineſen bleibt allen Zeiten zum Trotz unverändert. Ihre Kaiſerpaläſte und Tempel zeigen keinen prinzipiellen Unterſchied von dieſer Karaibenhütte.

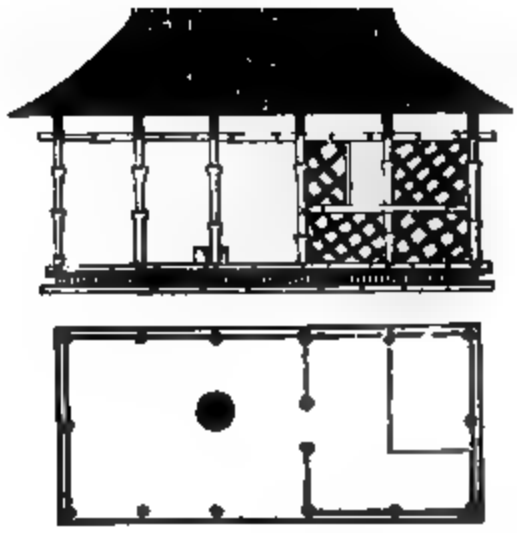

Fig. 18. Karaiben-Hütte.
(Aus des Verfaſſers „Stil" II. S. 203. 2. Aufl.)

Die Dächer haben bei ihnen ihre eigenen Pfeiler und ſtehen in keinem Zuſammenhang mit den Wänden, welche meiſtens beweglich ſind, oder mit den Mauern von Hohlziegeln, die in Nachahmung ſolcher Wände ausgeführt ſind. Die Wand berührt das Dach nicht, ſondern es bleibt ein Zwiſchenraum zwiſchen dem oberen Ende der Wand und dem Dachſtuhle, wie Sie es hier an der karaibiſchen Hütte ſehen. Der Dachſtuhl iſt von innen ſichtbar. Oft ſtellten ſie das Dach und die es tragenden Säulen von koſtbarem Holze her, und bereicherten es durch Ornamente von eingelegtem Elfenbein, Erz und Perlmutter. Die Säulen haben weder Kapitäle noch Baſen und zeigen keine Entaſis; es ſind überhaupt keine Säulen, ſondern einfache Pfähle, ſo reich ſie auch ornamentiert und mit tiefen Farben, meiſt Purpur, überfirniſst ſind.

In jedem Hause hat man einen Vorrat von hölzernen Tafeln oder Schaltern, die zwei bis drei Fuß breit und zehn bis zwölf Fuß lang sind, und die man, wenn man Zimmer braucht, am Boden und an der Decke befestigt, so daß man in wenigen Stunden eine beliebige Anzahl von Zimmern herstellt. Einige dieser Schalter sind vom oberen Ende bis zu vier Fuß vom Boden offen, und statt mit Glasfenstern ist der offene Teil mit sehr dünnen Austerschalen ausgefüllt, welche durchscheinend genug sind, um das Licht durchzulassen. In anderen Fällen ist der obere Teil der Faltthüren von Lattenwerk, welches mit farbiger Gaze bedeckt, das Licht in das Zimmer einläßt. Diese Thüren und Wände sind von Holz hergestellt und rot, blau und in anderen Farben reich lackiert.

Statt der Thüren gebrauchen sie gewöhnlich Rohrmatten, welche gelegentlich, um Regen oder Sonnenschein abzuhalten, auf- oder niedergezogen werden. Die konstruierten Mauern sind bis zu drei oder vier Fuß über dem Boden mit Matten bedeckt, der Rest wird mit weißem, rotem oder goldenem Papier überzogen.

Man kann behaupten, daß die dekorative Kunst der Chinesen von uns zu gering geschätzt wird. Wir könnten manches von den Chinesen lernen, was von unmittelbarer praktischer Verwendbarkeit wäre. Aber das Studium der chinesischen Ornamentik fördert auch das Verständnis der Architektur und Dekoration bei den antiken Völkern. Wenn es uns gestattet wäre, die alten babylonischen Paläste ebenso wie die ägyptischen und selbst die griechischen Monumente in ihrer Vollständigkeit, in ihrer ursprünglichen Ausstattung von Getäfeln, Matten, Draperien und beweglichen Gegenständen, besonders in ihrem polychromen und metallischen Schmuck zu sehen, so würden sie in vielen Hinsichten der chinesischen Architektur und Dekoration sehr verwandt erscheinen.

Wir wollen jetzt weiter gehen und den stufenweisen Uebergang vom Prinzip der Wandbekleidung zu einem konstruktiveren Architekturstil darstellen. Diesen Uebergang werden wir an den

erhaltenen Ueberresten der assyrischen, persischen, ägyptischen, griechischen und römischen Architektur verfolgen.

Die ägyptischen Monumente sind unter den genannten unzweifelhaft die ältesten. Einige der bedeutendsten ägyptischen Tempel zu Theben und anderswo, und viele alte Gräber Aegyptens sind Jahrtausende vor den assyrischen Monumenten erbaut worden, deren Ruinen vor kurzem durch Botta und Layard entdeckt worden sind.

Trotz ihres höheren Alters gehören erstere aber doch einer späteren Entwickelungsstufe als die letztgenannten an, wenigstens in Hinsicht ihrer konstruktiven Elemente, und wir werden deshalb zunächst die assyrischen Monumente behandeln. —

Die Assyrer blieben die treuen Bewahrer des alten Prinzips. Obgleich sie die Steinkonstruktion recht gut kannten, so wendeten sie dieselbe doch nur als ein architektonisches und dekoratives Motiv für die Basamente ihrer Gebäude an. Wir müssen gleich hier erwähnen, daß diese Basamente einen sehr wichtigen Teil der assyrischen Architektur bildeten; dieselbe ist ganz besonders eine Terrassenarchitektur, wie wir in der Schlußvorlesung sehen werden.

Aber die Mitwirkung des Maurers zur Herstellung einer künstlerischen Einheit, oder eines Monumentes blieb hierbei stehen; seine Kunst wurde bei allen jenen Teilen der Konstruktion, welche das Gebäude selbst bilden, an der Innen- und Außenseite der Wände, hinter einer reich ornamentierten Bekleidung verborgen.

Die altgriechischen Historiker, Herodot, Ktesias, Xenophon, Diodorus Siculus und andere, gaben uns Beschreibungen von dem äußeren Schmucke der assyrischen Gebäude. Sie waren vollständig mit polychromem Schmucke bekleidet, der aus Terracotta und Metall bestand, mit Friesen von Schlachten, Jagden und Prozessionen, denen ähnlich, die wir auf den Alabasterplatten im Britischen Museum dargestellt sehen. Xenophon erzählt uns ferner, daß an den Tagen von Ceremonien dieser prächtige Schmuck hinter jenen berühmten assyrischen Teppichen versteckt

wurde, welche in den ältesten Urkunden der Menschheit erwähnt und wegen des Reichtums ihrer Farben und Zeichnungen, sowie wegen der kunstvollen Ausführung gerühmt werden.

Diese Teppiche waren die eigentlichen Vorbilder, sowohl für die vorerwähnten Backsteinfriesen an den Außenwänden, wie auch für die Alabasterplatten, welche an der Innen- und Außenseite der Gebäude bis zur Höhe von fünf bis acht Fuß oberhalb des Bodens eine Art von Getäfel bildeten.

Die Beschreibungen von Drachen, Löwen, Tigern, Einhörnern und anderen mystischen Tieren, wovon wir in den alten Büchern lesen, passen vollkommen zu den Ornamenten und Stickereien an den Gewändern der Götter und Könige auf den assyrischen Basreliefs. Ja die ganze Behandlung der letzteren erinnert an die alten Beschreibungen ähnlicher Gegenstände, wie sie auf Teppichen dargestellt sein sollten.

Diese Skulpturen bleiben innerhalb bestimmter Grenzen, welche nicht von priesterlichen Satzungen wie bei den Aegyptern vorgeschrieben zu sein scheinen, sondern als die Nachwirkung einer Behandlung und eines Stiles der Ausführung zu betrachten sind, der nicht der Steinskulptur angehörte. Sie sind steinerne Nachahmungen gewebter oder gestickter Teppiche und sehen auch wie solche aus.

In der chinesischen Abteilung der Weltausstellung von 1852 waren einige Teppich- oder Reliefstickereien, welche in ihrem Stil vollkommen jenen Basreliefs glichen.

Andere Darstellungen, wie Schlachten, Jagdpartien u. dgl. sind mit dem wohlbekannten Teppiche von Bayeux zu vergleichen, der die Schlachten zwischen den Normannen und dem König Harald darstellt und durch König Wilhelms I. Gemahlin zur Zeit der Eroberung verfertigt wurde.

Wirkliche Draperien und reiche Bodenmatten wurden mit den skulpierten und gemalten Teppichen zu einer gemeinsamen, glänzenden und harmonischen Wirkung vereinigt.

Sehr oft wurden die Wände mit Getäfel von kostbarem

Holz bedeckt, wovon zugleich die Plafonds hergestellt wurden. Dies erfahren wir aus Notizen, welche uns Xenophon in seiner Cyropädie gibt. Die Säulen, welche die Decke trugen, waren ebenfalls von Holz, mit Lattenwerk von Rohr ornamentiert und mit Gold- und Silberplatten überzogen.

Die Täfelung der Wände mit Steinplatten war der erste Schritt zur Steinkonstruktion. —

Die Andeutungen der heiligen Schrift und des Josephus Buch über die jüdischen Antiquitäten enthalten sehr wichtige Einzelheiten über die Geschichte der Wandbekleidung, die erst jetzt seit den obenerwähnten Entdeckungen zu Nimrud und Chorsabad ganz verständlich geworden sind.

Wer kennt nicht die berühmte Beschreibung der Stiftshütte im Exodus? Sie war der Urtypus des prächtigen Tempels von Jerusalem, der viele Jahrhunderte später durch Salomo erbaut wurde.

Die Stiftshütte war ein bewegliches Gebäude, eine Art reichgeschmückter Hütte; sie blieb das einzige heilige Gebäude der Nation bis zu Salomos Zeit, 592 Jahre lang. Ihre Konstruktion und reiche Ausstattung sind ein Zeugnis für den sehr fortgeschrittenen Zustand der Kleinkünste bei den Juden jener frühen Epoche. Sie hatten sie von den Aegyptern erlernt.

Die Stiftshütte war 30 Ellen lang, 10 Ellen breit und ebenso hoch. Die Wände waren aus hölzernem Getäfel und Planken hergestellt: letztere waren dicht aneinander und mittels silberner Schuhe auf dem Boden befestigt. An der Außenseite der Holzwände waren Ringe, an jeder Planke einer, gerade übereinander, in welchen ebensoviele Querpflöcke steckten, um die Planken aneinander zu befestigen. Eine unseren Ladenverschlüssen sehr ähnliche Konstruktion.

Inwendig war der Raum durch 4 Pfeiler, zwischen denen kostbare Teppiche zur Raumtrennung aufgehängt waren, in 2 Abteilungen geschieden.

Die kleinere Abteilung an der Hinterseite der Hütte war

das Heiligtum, in welchem ſich die Bundeslade befand. Eingang war an der Oſtſeite, und auch hier waren T zur Raumtrennung an hölzernen Pfeilern mit Silberbaſe goldenen Kapitälen aufgehängt.

Das Holz aller dieſer Planken, Pfeiler und Querpflöd inwendig und auswendig an der Hütte mit Goldplatten

Vier Decken, eine über der anderen, bildeten das Da Hütte; die innerſte, nach innen ſichtbare Decke beſtand in reich gewebten Baumwollſtoff. Die zweite war aus haaren, die dritte von rotem Leder, die vierte aus Fell reitet. Das ganze Gebäude war von einem Peribolo 100 Ellen Länge und 50 Ellen Breite umgeben. Die derſelben waren ähnlich denen der Hütte, aber nur mit bro Baſen, und zwiſchen ihnen waren an Schnüren herabhä Teppiche befeſtigt, welche das Ganze einſchloſſen.

Auch der Eingang des Peribolos war wie der der hütte mit Teppichen geſchloſſen.

Der Tempel des Salomo war eine Wiederholung vorbildlichen Typus in einem höheren Stile; auch er wa ſehr groß, nur von der doppelten Größe des Originals, 20 Ellen und 30 Ellen hoch.

Wir werden hier nicht alle Einzelheiten derſelben erw wir begnügen uns zu bemerken, daß die Wände aus konſtruiert, aber gleichfalls mit Metall bekleidet waren. Plafond war von Cedernholz mit einem Dache vom g Materiale. Das Dach war außen mit Goldplatten bede die Giebel waren mit goldenen Akroterien bekrönt. Die dekoration des Tempels war prächtig. Die Wände ware mit Cedernholz bedeckt, welches im Draperienſtil, mit Bl Palmblättern und geflügelten Löwen ſkulpiert war. Abe bekleidenden Skulpturen waren ihrerſeits wieder mit Goldb bedeckt, welche in der Weiſe über den Basreliefs angebracht daß die Formen des ſkulpierten Holzes ſich darauf ausp

Diese Beschreibung des Tempels genügt für unseren gegenwärtigen Zweck. Wir sehen die starken Mauern des Gebäudes hinter einer reichen Decke von Holz und Gold versteckt, indem die Steine nur die Stützen dieser Bekleidung bilden, welche die ehemaligen Draperien der Stiftshütte repräsentierte.

II.

Der zweite Schritt zur Steinkonstruktion, als einem dekorativen Element hin, ist an den Ruinen von Persepolis und Pasargadä in Persien zu beobachten. Diese Ruinen sind erst seit der Prachtpublikation der Herren Coste und Flandin, die im Auftrage der französischen Regierung hergestellt wurde, besser bekannt geworden.

Was die Terrassen der altpersischen Burgen betrifft, so zeigt sich an ihnen das Prinzip der Steinkonstruktion auf einer hohen Entwickelungsstufe, sie sind von ungeheuren Blöcken weißen Marmors sehr regelmäßig aufgeführt, und bei einzelnen Monumenten offenbar mit der Absicht, die Steinfugen als ornamentale Linien zu verwenden.

Weiter geht aber auch hier die Teilnahme des Maurers als Dekorateur nicht; dagegen sehen wir einen merklichen Fortschritt in der Emancipation des Materials an den Gebäuden selbst. Die Säulen, welche bei den Assyrern von Holz und bisweilen mit Metall überzogen waren, sind bei den Persern bereits in Stein aufgeführt, jedoch mit völliger Beibehaltung des Charakters von Holzpfeilern, der sich in den schlanken Proportionen und in den von der Holzkonstruktion entlehnten Details ausdrückt. Dies werden wir im Abschnitt über Holzkonstruktionen näher nachweisen. Doch ist dies nicht der einzige Beweis für den Fortschritt zu einem anderen Konstruktionsstil.

Die Skulpturen an den erhaltenen Teilen der Mauern von Persepolis und Pasargadä unterscheiden sich im allgemeinen Stil nur wenig von den assyrischen, aber der Stein ist an ihnen bereits nicht mehr als Decke, sondern als konstruktiver Teil benutzt.

Der größte Teil der Mauern, mit Ausnahme der Treppen der Fenſter- und Thürrahmen und der Mauerecken, wurde noch immer von ungebrannten Ziegeln erbaut; dieſe Mauerteile ſind verſchwunden, während die anderen geblieben ſind. Es ſind dies Steine von ungeheurem Umfang, einige wenige von ihnen bildeten Mauerecken. Dieſe ſind aber hohl, ſo daß ſie eine Art Schale für die Aufnahme und den Schutz der Erdmauern bildeten, welche letztere mit koſtbarem Holz und Metallplatten bekleidet waren, wie wir aus der Geſchichte Alexanders wiſſen, der den königlichen Palaſt durch Feuer zerſtörte.

III.

Wir gehen jetzt auf Aegypten mit ſeinen ungeheuren Steinmonumenten über. Die Art, wie die Aegypter ihre Gebäude konſtruierten, iſt ein Beweis, daß die Steinkonſtruktion noch nicht jene Stufe erreicht hatte, auf der ſie einen ſelbſtändigen Teil der dekorativen Architektur bildet. Die ägyptiſchen Monumente ſind keine Steinkonſtruktionen, ſie ſind gleichſam aus einem künſtlichen Felſen gehauen. Die Steine, welche zwar ſehr ſorgfältig, aber doch ohne Rückſicht auf die lineare Wirkung der Fugen und ſehr unregelmäßig zuſammengefügt wurden, erhielten erſt nachträglich durch den Meißel den noch ſehr rohen Ausdruck der Innen- und Außenſeite. Nachdem die allgemeine Geſtalt des Gebäudes durch den Maurer vollendet war, kam es unter die Hand des Bildhauers und zuletzt wurde es noch durch den Maler ganz übermalt.

Das Geſagte gilt bloß von den Gebäuden ſelbſt, während wir an den Terraſſen die Steinkonſtruktion auf ihrem eigenſten Gebiete und ſelbſtändig auftreten ſehen wie in Aſſyrien und Perſien.

An einigen der älteſten Gebäude, wie z. B. an den Innen- und Außenſeiten der Pyramiden, ferner am älteſten Teil des Tempels von Karnak in Oberägypten (Theben) erſcheint das alte Prinzip der Wandbekleidung noch in ſeiner reinſten Anwendun

Die Pyramiden, selbst die von Sandstein oder von Kalkstein erbauten, waren einst mit glattpolierten und ornamentierten Granitplatten verkleidet, und was sehr bemerkenswert ist, diese Granitplatten scheinen selbst wieder mit einer durchsichtigen Schicht von Firnisfarben bedeckt gewesen zu sein.

In der ägyptischen Architektur kommt ein Zierglied vor, das seine Erklärung in der Konstruktion von Platten- oder Tafelwerk finden mag. Es ist ein Glied, welches die Tischler noch heute anwenden, um die Fugen an den Ecken zu verbergen. Ich meine den Rundstab, der die ägyptischen Mauern einfaßt, und das wichtigste Zierglied der ägyptischen Architektur ist. Die Säulen der Aegypter haben teilweise das Aussehen von Schilfbündeln, welche durch eine Matte, die den Stamm umgibt, zusammengehalten werden.

Die skulpierten und gemalten Dekorationen der ägyptischen Monumente verleugnen ihren Ursprung. Sie erscheinen nicht mehr als plastische Stickereien, sondern es sind Lapidarinschriften, die in der Mauer eingegraben sind. Sie sind eine Art von Email-Champlevé, nach einem großen architektonischen Maßstab und Stil ausgeführt.

Dasselbe ist aber nicht der Fall bei den Wandgemälden der Gräber. Hier bleibt die Wanddekoration treu ihrem alten Prinzip. Die meisten Darstellungen sind hier als an die Wand befestigte Draperien charakterisiert, ihre Umrahmungen zeigen sehr schöne Muster, die in einem rein ornamentalen, nicht hieroglyphischen, Stile ausgeführt sind; die Motive aller dieser Muster sind der textilen Ornamentik entnommen, es sind Geflechte, Vierecke, Mäander u. s. f.

Die Decken der ägyptischen Tempel endlich veranschaulichen die Idee eines luftigen Baldachins, der zwischen den Säulen des Hypostyls aufgehängt ist.

Ich werde bei einem anderen Anlaß versuchen zu zeigen, wie das Prinzip der ägyptischen Architektur, trotz ihrer Massivität, sein Vorbild von den provisorischen Holzkonstruktionen und Zelten entlehnt hat, ebenso wie es, wie wir sehen, bei dem Salomonischen Tempel der Fall war.

IV.

Die Griechen waren in der Civiliſation nicht viel weiter r
geſchritten als die Indianer Amerikas, oder als die Neuſeelän
es jetzt ſind, während Aſſyrien und Aegypten bereits die S
hochentwickelter Geſellſchaftsformen waren. Es war daher
natürlich, daß erſtere die Vorbilder für ihre Inſtitutionen
ihre Kunſt zum Teil von außen empfingen und zwar zu ei
Zeit, als dieſe Vorbilder nicht mehr in ihrer eigentlichen
unmittelbaren Bedeutung erkenntlich waren. Die Griechen nahn
vertrauensvoll eine Menge dieſer traditionellen Typen auf, a
legten ſie in einem rein künſtleriſchen Sinne aus.

An den griechiſchen Monumenten ſehen wir zum erſtenr
einen organiſchen Verband zwiſchen den einzelnen Elemen
der Konſtruktion, welche an den aſſyriſchen und ſelbſt an
ägyptiſchen Monumenten keinen Zuſammenhang zeigen und je
für ſich abgeſondert fungieren.

Selbſt die Griechen waren nicht immer konſequent in
Herſtellung dieſes Zuſammenhanges, ſondern überſchritten
einigen Fällen die logiſchen Grenzen zu gunſten irgend ei
höheren Idee, die ſie ſich vorgenommen hatten weiter auszubild
dies werden wird im folgenden durch ein Beiſpiel zeigen.

Ferner beſteht der Unterſchied zwiſchen griechiſcher und b
bariſcher Architektur darin, daß die ornamentalen Teile der letzte
Applikationen ſind oder doch als ſolche erſcheinen, indem
um den noch ſichtbaren Konſtruktionskern herum befeſtigt ſi
Bei den Griechen dagegen ſind Konſtruktion und Schmuck eins u
voneinander untrennbar. Die griechiſchen Ornamente ſind En
nationen der konſtruktiven Formen und zugleich die Symb
der dynamiſchen Funktionen der Teile, zu denen ſie gehören.

Sie haben keinen anderen Zweck, als die konſtruktiv
Formen durch analoge Zeichen zu erläutern, welche von
Natur ſelbſt oder von anderen Kunſtzweigen entlehnt ſi

während die Ornamente an den Monumenten der Barbaren gewöhnlich eine historische, lokale oder religiöse Bedeutung haben, die nichts gemein hat mit dem Gebäudeteil, wo sie angebracht sind.

Die Genauigkeit und Schönheit der griechischen Steinkonstruktion ist seitdem nie wieder erreicht worden, aber ihre Gebäude sind als Skulpturen und nicht als Steinkonstruktion anzusehen. In der That zeigten sie den Stein nicht, außer an den Terrassen, welche das Gebäude tragen. An allen anderen Stellen wurde die Steinkonstruktion mit einem dünnen Stucküberzug bekleidet, welcher schließlich nach dem alten Prinzip übermalt und ornamentiert wurde. Dies war sogar der Fall bei ihren Monumenten von weißem Marmor, ein Material, welches hauptsächlich deshalb adoptiert wurde, weil er für die Anwendung eines neuen Prozesses der Wandmalerei unentbehrlich war, die von den Griechen erfunden wurde und den Aegyptern und Assyrern unbekannt war.

Es bleibt uns noch übrig, von den Römern zu sprechen, welche die Erfinder der wahren Steinkonstruktion waren, oder welche wenigstens dieses Bauprinzip zum herrschenden in der ganzen alten Welt machten. Die Kunst der Gewölbekonstruktion war weder den Assyrern noch den Aegyptern unbekannt, und selbst die Griechen waren damit vertraut; aber keine dieser Nationen nahm diese Form als ein Element der Architektur auf. Die Römer, oder ihre Vorgänger, darin die Etrusker, waren die Erfinder der Architektur als einer selbständigen Kunst, die zu ihrer Existenz keine der anderen Künste bedarf.

Es würde von Interesse sein, wenn es die Zeit gestattete, die Geschichte der Wandbekleidung weiter durch das Mittelalter hindurch zu verfolgen, wo sie wiederum das herrschende Prinzip der Architektur und der Ausgangspunkt einer neuen Kunstentwickelung im allgemeinen wurde.

9. Ueber Bauſtile*).

Schon im Jahre 1852 veröffentlichte ich unter dem „Die vier Elemente der Baukunſt“ eine kurze Abhandlung den Urſprung und die geſchichtliche Weiterentwickelung ge ererbter und allgemein gültiger Typen, deren ſich die Ba bedient, um ſich durch ſie in allgemein verſtändlicher Spr auszudrücken.

Dieſer Verſuch fand ſehr geringe Beachtung, und ohn rettenden Gedanken, ihm einige Angriffe auf die Autorität damals das Gebiet der Kunſtlitteratur beherrſchenden berü Kunſtgelehrten beizumiſchen, wäre der Verfaſſer mit ſeinem ſatze dem gewohnten Schickſale des Totgeſchwiegenwerdens diesmal nicht entgangen.

So aber ward ihm die Ehre zu teil, daß beſagte angegr Autorität ſeine Schrift einer beſonderen Erwiderung wür jedoch nur zur Widerlegung der in ihr enthaltenen, den ſei widerſprechenden Anſichten über die Polychromie der a Architektur und Plaſtik – der eigentliche Kern der Abhan wird mit einer einzigen vornehmen Bemerkung abgefertigt für den damals herrſchenden Ton der Kunſtgelehrten uns S lern gegenüber ſo charakteriſtiſch iſt, daß es geſtattet ſein ſie wörtlich anzuführen.

„Der zweite Gegenſtand, den die Semperſche Schri

*) Ein Vortrag, gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. 1869 von Gottfried Semper. Zum erſtenmal erſchienen in Züri Friedrich Schultheß 1869.

„handelt, sagt Kugler am Schluß seines gegen mich gerichteten „Aufsatzes, gewährt ein sehr eigentümliches kulturgeschichtlich-„poetisches Interesse. Der Verfasser geht auf die Urzustände der „ältesten Völker zurück und entwickelt aus diesen und aus der „verschiedenartigen geschichtlichen Stellung des Volkes die Grund-„elemente der Architektur und die Richtung, welche die letztere „nehmen mußte.

„Es ist ein anziehendes Gefühl, an der Hand eines phan-„tasievollen Künstlers in jene dunklen Regionen der Weltge-„schichte hinabzusteigen; mag die Ausdeutung der Nebelbilder „auch ein Gutteil individueller Einbildungskraft nötig machen, „so empfangen wir doch die schätzbarste Anregung zu eigener „Gedankenarbeit."

So wie ich schon einmal von der Herausgabe einer von mir angekündigten und vollständig vorbereiteten Arbeit über antike Polychromie durch das bekannte, inzwischen von dem genannten Kunstgelehrten veröffentlichte, denselben Gegenstand behandelnde Werk abgeschreckt worden war, ebenso hatte die oben citierte Aeußerung desselben zur Folge, daß die beabsichtigte und öffentlich von mir angekündigte Ausführung des in dem genannten Schriftchen nur angedeuteten Themas jahrelang und bis heute liegen blieb. Ich traute meiner eigenen Ueberzeugung nicht mehr und hatte darin großes Unrecht! Denn wie jedes Ding, jede Erscheinung einen Ursprung hat, so ist und bleibt das Fragen und Forschen nach letzterem auf allen Gebieten der Erkenntnis die reinste Quelle der Wahrheit, das Alpha und das Omega alles Wissens. Allein dieser dem Menschen angeborene Trieb, auf die Ursachen der Dinge zurückzugehen, leitet ihn auch bei seinem Schaffen. Jedes Religionssystem hat seine eigene kosmopolitische Basis, jede Staatsform ist sozusagen die Verkörperung einer bestimmten zur Herrschaft gelangten Anschauung über die Normalzustände der Gesellschaft und ihren Ursprung.

Die Künste unter der Hegemonie der Baukunst, indem sie

die ſymboliſche Verbildlichung der herrſchenden, ſocialen, ſtaatlichen und religiöſen Syſteme bewerkſtelligen und dabei an dieſelben Grundanſchauungen anknüpfen, die den Syſtemen untergelegt ſind, waren immer zugleich wirkſamſte Momente ihrer klareren Entwickelung, Befeſtigung und Verbreitung und als ſolche auch ſtets und überall anerkannt.

Somit hat die Frage nach dem Urſprunge und der Entwickelung der Bauſtile ſchon an und für ſich wohl die gleiche Berechtigung wie ähnliches Forſchen auf den Gebieten der Naturwiſſenſchaft oder der vergleichenden Sprachkunde, ſie hat aber zugleich ihren beſonderen Antrieb in dem Umſtande, daß Unterſuchungen dieſer Art auf dem Felde der Künſte zu den wichtigſten Grundſätzen und Normen des neuen Schaffens in letzterem führen können, ein Erfolg, auf den der Naturforſcher z. B. für ſein erhabeneres Gebiet mit ſeiner Entſtehungslehre der Arten wohl auf immer verzichten muß. Wem dieſes Ziel der möglichen Begründung einer Art von Kunſttopik oder Kunſterfindungslehre auf derartige Unterſuchungen über den Urſprung, die Umwandlung und die Bedeutung traditioneller Typen der Kunſt zu hoch geſteckt erſcheinen ſollte, der wird wenigſtens einräumen müſſen, daß ſie ein Mittel bieten, uns gewiſſe Anhaltspunkte und gleichſam Markſteine zurechtzulegen, zur Erleichterung der Ueberſicht über jene bunte Fülle von Erſcheinungen, die uns auf dem Gebiete der Welt im Kleinen, deren Schöpfer der Menſch iſt, entgegentritt; — daß ſie ferner für die richtigere Schätzung gegenwärtiger Kunſtzuſtände und der Tendenz unſerer modernen Kunſtbeſtrebungen dienlich und ſchon deshalb von ſehr praktiſcher Bedeutung und keineswegs bloße Ergänge müßiger Spekulation ſind. Wir werden zu Vergleichungen dieſer Art, zu der Anfrage an die Vergangenheit und den Urſprung der Bauſtile von ſelbſt geleitet und ſozuſagen genötigt, wenn wir vor unſeren Augen eine Reihe von Anſätzen zu ſogenannten neuen Bauſtilen emporwachſen ſehen, deren vermeintliche Erfinder

die Sendung in sich zu fühlen glaubten, dieses schwierige Problem, nämlich die Frage, wie neue Baustile entstehen, in ihre Faust zu nehmen und auf rein werkthätigem Wege zu lösen. Denn wir leben in einer Zeit der Erfindungen, und unsere Architekten wollen ihr hierin keine Schande machen, auch fehlt es ihnen dazu weder an hoher Kunstgönnerschaft noch an Gelegenheiten.

Waren wir nicht alle Zeugen, wie Louis Napoleon mit Beihülfe seines getreuen Seinepräfekten Hausmann die alte erinnerungsvolle Hauptstadt Frankreichs von Grund aus umstürzte, um sie nach neuem Plane wieder aufzubauen, und solcherweise, mit der Vergangenheit Frankreichs abschließend, dessen Zukunft an seinen Namen und an seine Dynastie zu fesseln? Auch hierin würdiger Nachfolger und Adept jener großen und mächtigen Völkerbeherrscher der Vergangenheit, der Ninus, Nebochodonosor, Tschin-Tschi-Huan-Ti und Nero! Ob er seinen dynastischen Absichten wirklich damit diente, darüber kann die Zukunft allein Aufschluß gewähren, aber es ist schon heute erlaubt daran zu zweifeln, ob seine Milliarden verschlingenden Bauunternehmungen die Architektur als solche auch nur um einen einzigen Schritt gefördert haben, — da von einer neuen und eigenen Richtung dieser Kunst während jener Umsturzzeit und infolge derselben nichts wahrzunehmen ist und bei aller Neuerungssucht, die sie verraten, gänzlicher Mangel an Originalität, an befruchtenden neuen Motiven sie kennzeichnet.

Die keineswegs erlahmte künstlerische Kraft und Thätigkeit der Franzosen zieht sich gleichzeitig auf Gebiete zurück, die der monumentalen Kunst so fern wie möglich liegen, welche Wahrnehmung immer auf krankhafte Zustände und das bevorstehende oder bereits eingetretene Verkommen der Baukunst hindeutet.

Doch schützt Frankreich bis jetzt immer noch ein gewisser konservativer Sinn, ein Respekt vor ererbten Formen, der den Franzosen bei aller ihrer Beweglichkeit innewohnt und nach

manchen Schwankungen immer wieder ſein Gleichgewicht findet, vor gänzlichem Verfalle ſeiner monumentalen Kunſt. Dazu kommt, daß in der großen Weltſtadt Paris ſich im Laufe der Jahrhunderte ein ziemlich geſundes Volksurteil in Kunſtſachen auszubilden Gelegenheit und Muße hatte, wie es ſonſt in moderner Zeit nicht ſo leicht mehr getroffen wird.

Die Plattheiten und nüchternen Ziereréien der Neogriechen, die falſche kokette Romantik der Neogoten und andere erſtrebte Neuerungen gleichen Gehaltes haben ſich an Ort und Stelle in kürzeſter Zeit überlebt, finden nur noch unter Fremden nachahmende Bewunderer. Das neue Opernhaus mit ſeiner prahleriſchen Ausſtattung, wofür ſchon 30 oder gar 40 Millionen verausgabt wurden, der nicht minder verwerfliche neue Juſtizpalaſt mit ſeinem geſpreizten, manierirten und lügneriſchen Façadenbau — ſie ſind ſchon lange dem Charivari verfallen. Keine Vorbilder, ſondern Künſtlern und Laien als Schreckbilder bezeichnet, wie nicht zu bauen ſei.

Unendlich weniger großartig, aber in ihren Folgen aus entgegengeſetzten Urſachen gefahrdrohender, treten gleichzeitige Kundgebungen ähnlicher Art in anderen Ländern hervor. Es ſei nur mit wenigen Worten noch dasjenige berührt, was deutſche Kunſtzuſtände betrifft.

Hier wurde in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar teilweiſe auf allerhöchſte Ordre, teilweiſe auf eigene Fauſt durch geniale Architekten. So entſtand in München auf allerhöchſten königlichen Wunſch und Anweis der berühmte Maximilianſtil, dem folgende tiefſinnige Idee zur Grundlage dient: Unſere Kultur iſt eine gemiſchte, aus Elementen aller früheren Kulturen zuſammengeſetzte, alſo muß unſer moderner Bauſtil konſequenterweiſe auch eine Miſchung aller möglichen Bauſtile aller Zeiten und Völker ſein. Die geſamte Kulturgeſchichte ſoll ſich in ihr abſpiegeln!

Wohin ein ſolcher Ausgang führen mußte und geführt hat,

davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Isar. —

Dazu nun, wie gesagt, der Chor von Privatstilerfindern, die in allen Groß- und Kleinresidenzen, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Sie gehen zumeist von der irrtümlichen Voraussetzung aus: die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage, und erkennen die ererbten Ueberlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben.

Eine andere Sorte von Stilisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen.

Noch sind schließlich diejenigen zu erwähnen, welche in einer Rückkehr zu dem mittelalterlichen sogenannten gotischen Baustile die Zukunft der nationalen Architektur und ihre eigene suchen — auch in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen.

Diesen praktischen Lösungen der Stilfrage gegenüber macht sich eine entgegengesetzte Ansicht Bahn, wonach die Baustile gar nicht erfunden werden, sondern nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und der Anpassung sich aus wenigen Urtypen nach verschiedenen Richtungen hin fortentwickeln, ungefähr ähnlich wie es bei der Entstehung der Arten in den Reichen der organischen Schöpfung vorausgesetzt wird. So sagt Hermann Grimm, der Biograph Michel Angelos, wörtlich: „Es kann als sicher angenommen werden, daß wo in den Baustilen plötzliche Gegensätze erscheinen, diese entweder der Einwirkung entfernterer Muster oder dem Verlorensein der langsam überführenden Mittelglieder zuzuschreiben sind."

Ganz ähnlich äußern sich auch andere Autoritäten der Kunstgeschichte über diesen Gegenstand.

Uns will dieſe Anwendung des berühmten Axioms: die Natur macht keine Sprünge, und der Darwinſchen Artenentſtehungslehre auf die beſondere Welt des kleinen Nachſchöpfers, des Menſchen, doch einigermaßen bedenklich erſcheinen, angeſichts deſſen, was die Monumentenkunde zeigt, die uns ſehr oft die monumentalen Verſinnlichungen bewußtvoll feſtgehaltener Gegenſätze der nebeneinander fortgehenden oder hintereinander folgenden Kulturformen der Völker vorführt.

Man bezeichnet ſehr richtig die alten Monumente als die foſſilen Gehäuſe ausgeſtorbener Geſellſchaftsorganismen, aber dieſe ſind letzteren, wie ſie lebten, nicht wie Schneckenhäuſer auf den Rücken gewachſen, noch ſind ſie nach einem blinden Naturprozeſſe wie Korallenriffe aufgeſchoſſen, ſondern freie Gebilde des Menſchen, der dazu Verſtand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wiſſen und Macht in Bewegung ſetzte.

Daher kommt der freie Wille des ſchöpferiſchen Menſchengeiſtes als wichtigſter Faktor bei der Frage des Entſtehens der Bauſtile in erſter Linie in Betracht, der freilich bei ſeinem Schaffen ſich innerhalb gewiſſer höherer Geſetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Notwendigkeit bewegen muß, aber ſich dieſe durch freie objektive Auffaſſung und Verwertung aneignet und gleichſam dienſtbar macht.

Hierin ſind übrigens die Erſcheinungen der Kunſtgeſchichte identiſch mit denen der allgemeinen Kulturgeſchichte des Menſchen, von der erſtere nur einen untergeordneten, aber integrierenden Teil bildet.

Die Menſchengeſchichte würde nur von chaotiſchen Zuſtänden der Geſellſchaft zu berichten haben, ohne das jeweilige Eingreifen bewegender und ordnender Kräfte, mächtiger Einzelerſcheinungen oder Körperſchaften, die mit dem gewaltigen Uebergewichte ihres Geiſtes die dumpfen gärenden Maſſen lenken, ſie zwingen ſich um weltgeſchichtliche Ideenkerne zu verdichten und beſtimmte geregelte Bahnen anzutreten. Die Geſchichte iſt das ſucceſſive

Werk einzelner, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Forderungen der letzteren fanden.

Wo aber immer ein neuer Kulturgedanke Boden faßte und als solcher in das allgemeine Bewußtsein aufgenommen wurde, dort fand er die Baukunst in seinem Dienste, um den monumentalen Ausdruck dafür zu bestimmen. Ihr mächtiger civilisatorischer Einfluß wurde stets erkannt und ihren Werken mit bewußtem Wollen derjenige Stempel aufgedrückt, der sie zu Symbolen der herrschenden religiösen, socialen und politischen Systeme erhob.

Aber nicht von den Architekten, sondern von den großen Regeneratoren der Gesellschaft ging dieser neue Impuls aus, wo die rechte Stunde dazu geschlagen hatte.

Die Beweisführung dieses Satzes dürfte bei der noch immer sehr fühlbaren Unzulänglichkeit unseres exakten Wissens auf dem Gebiete der Monumentenkunde (und der Völkerkunde überhaupt) sehr schwierig, wo nicht unmöglich sein, außerdem daß es dazu an der nötigen Zeit fehlen würde, die uns kaum mehr gestatten wird als eine höchst flüchtige Berührung einiger merkwürdiger Daten aus der vergleichenden Architekturgeschichte, die dabei in das Gewicht fallen dürften.

Dennoch möge die Vorausschickung einer kurzen Definition dessen, was ich unter dem Ausdrucke Stil begriffen wissen möchte, gestattet sein.

Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Vom stilistischen Standpunkte aus betrachtet tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. Stil ist der Griffel, das Instrument, dessen sich die Alten zum Schreiben und Zeichnen bedienten, daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung. Zu dem Werkzeug gehört aber zunächst die Hand, die es führt, und ein Wille, der letztere leitet.

Hier ſind alſo die techniſchen und perſönlichen Moment
Entſtehung eines Kunſtwerkes angedeutet. So erfordert z. B
Treiben des Metalles einen anderen Stil als das Gießen
ſagt man z. B. auch, Donatello und Michel Angelo ſeien im
verwandt, u. ſ. w. Beides gleich richtig.

Sodann gehört zu dem Werkzeuge und der Hand,
führt, der zu behandelnde Stoff, das in die Form umzuſcha
Formloſe. Zunächſt der Stoff als phyſiſche Materie, den
Werk der Kunſt in ſeinem Erſcheinen gleichſam reflektiere
So iſt z. B. der griechiſche Marmortempel im Stile verſc
von dem ſonſt nahezu identiſchen griechiſchen Tempel aus
ſtein. So darf man von einem Holzſtile, Backſteinſtile, Q
ſtile u. ſ. w. ſprechen. Aber unter Stoff verſteht man
etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema zur
leriſchen Verwertung. An dieſes inhaltliche Moment der
geſtaltung wollen wir für das Folgende anknüpfen, weil e
Wichtigſte und Entſcheidendſte iſt, und wir uns in unſerer he
Aufgabe beſchränken müſſen.

Was iſt denn aber in allgemeinſter Auffaſſung der
und Gegenſtand aller Kunſtbeſtrebungen?

Ich glaube den Menſchen in allen ſeinen Verhältniſſe
Beziehungen zur Außenwelt als ſolchen bezeichnen zu d
und zwar den Menſchen

1. als Individuum, die Familie;
2. den kollektiven Menſchen, den Staat;
3. das Menſchtum, das Menſchenideal als höchſte
aufgabe.

Hier könnte man ſich verſucht fühlen, den dornenvollen
der Spekulation über kulturgeſchichtliche Urzuſtände zu be
und ſich über den bekannten Satz des Ariſtoteles: Der M
iſt ein Geſellſchaftstier, der Staat iſt älter als der Menſ
Erörterungen zu verwickeln, ſchützte uns nicht davor der re
Umſtand, daß nicht der wahre Sachverhalt, ſondern

überlieferte subjektive Vorstellungen, die man sich über diesen Verhalt der Sache zurechtgelegt hatte, von jeher der zu befruchtende Stoff waren, welcher durch die Bildnerkraft des Menschen Gestaltung erhielt. Nach diesen altüberlieferten Vorstellungen galt aber

der Einzelnmensch,

das bewußtvoll sich vom allgemeinen tellurischen Dasein lostrennende Individuum, von jeher als Ausgangspunkt des Menschentums. Wenigstens dient diese Vorstellung allen Traditionen der Baukunst zur Unterlage.

Darauf führt zunächst die merkwürdige Thatsache, daß alle dekorativen Elemente, deren sich die Baukunst bedient, um teils das richtige Verhalten der Teile unter sich in einem Werke zu betonen, teils ihre Trennung und ihr Zusammenwirken zu bezeichnen, teils den Bezug des Werkes zum All, worauf es fußt, und zu seiner Umgebung hervorzuheben, teils endlich den Dienst, den zu erfüllenden Zweck des Ganzen oder eines jeden seiner Teile zu verbildlichen, — daß, sage ich, alle diese Kunstsymbole dem Schmucke des Leibes und einigen damit im nächsten Zusammenhange stehenden Proceduren primitivster Familienindustrie ihren Ursprung verdanken. Sie behielten trotz aller Umwandlungen, welche sie im Laufe der Jahrtausende erlitten, bis auf den heutigen Tag ihre traditionelle Gültigkeit und lassen sich durch nichts grundsätzlich Neues ersetzen.

Das Schmücken ist in der That eine sehr merkwürdige kulturhistorische Erscheinung! Es gehört zu den Privilegien des Menschen und ist vielleicht das älteste, wovon er Gebrauch machte. Kein Tier schmückt sich; die mit fremden Federn stolzierende Krähe ist bekanntlich ein Fabeltier! Es ist der erste und bedeutsamste Schritt zur Kunst; im Schmucke und seiner Gesetzlichkeit ist der vollständige Codex der formalen Aesthetik enthalten.

Im Schmücken sucht sich jenes Streben nach Individualität,

jener ſeparatiſtiſche Sinn, der dem Menſchen innewohnt
eines der beiden Hauptmomente menſchlicher Entwickelung
Ausdruck zu verſchaffen; denn was ich ſchmücke, ſei es b
oder leblos, Teil oder Ganzes, dem erteile ich eine eigene Leb
berechtigung; — indem ich es zu einem Mittelpunkte der
ziehungen mache, die zunächſt nur ihm gelten, wird es zu
Perſon erhoben.

Noch eine andere wichtige Wahrnehmung gehört hierher:
nämlich der häusliche Herd des wandernden Nomaden mit
ſchützenden primitiven Dachgerüſt durch alle Zeiten das he
Symbol der Geſittung blieb, das in dem Altare und der Ten
zelle ſeine höchſte religiöſe Weihe fand und behielt. Von
verborgenen ägyptiſchen Sekos, dem chaldäiſch-aſſyriſchen P
midenaufſatz und der jüdiſchen Stiftshütte durch alle Kulturph
hindurch bis zur heiligen Kaaba und dem chriſtlichen Taber
immer dieſelbe Grundform.

Rechnet man zu dieſen noch die raumabſchließende Umfaſ
und den herdſchützenden Unterbau, ſo iſt mit dieſen wen
naturwüchſigen und gleichſam dem erſten Menſchenpaare
borgten Motiven alles ausgeſprochen, was die Baukunſt erſ

Der Menſch als Geſellſchaftsgeſchöpf.

Die Baukunſt im Dienſte der Religion und des Staa

Der decentraliſierende Hang nach Unabhängigkeit und
vidueller Exiſtenz findet ſein Gegengewicht in der centraliſiere
Geſelligkeit, hervorgerufen oder gefördert durch zwingende ä
Umſtände und den Kampf um das Daſein unter Gefahren, d
nur mit vereinten Kräften zu begegnen war. Beide Pote
die Centrifugalkraft des Unabhängigkeitsſinnes und die entg
geſetzte des Sinnes für Unterordnung, waren nach älteſter
ſtellung außer- und nebeneinander thätig, wie denn auch
älteſten großen Kulturcentren in unmittelbarſter Nähe der

unstäter Nomadenvölker emporwuchsen. Man bedurfte dieses Gegensatzes auch für die Kunst.

Vielleicht waren es furchtbare Naturereignisse, welche die zerstreuten Menschengruppen an verschont gebliebenen Stellen zusammenschüttelten; — diese Vorstellung ist z. B. in China herrschend, dessen Geschichte mit den Berichten einer allverheerenden Ueberschwemmung und darauf folgender nie wieder erreichter goldener Zeiten unter der Herrschaft Jaos beginnt. Die gleiche Vorstellung ist auch in der Sage vom Nimrod und dem babylonischen Turmbau enthalten.

Nach einer anderen Vorstellung ist der wimmelnde Menschenschwall vollständig organisiert, etwa ähnlich wie der Ameisenstaat, dem Boden entwachsen, den er bebaut. Auf ihr, auf den unveräußerlichen Rechten des angeborenen Besitzes und der Autochthonie fußt das aristokratisch-priesterliche Regime des neuen Reiches Aegyptens.

Den Gegensatz zu dieser bildet zuletzt diejenige, welcher der Gesellschaft einen kriegerischen Ursprung und dem entsprechende Institutionen zuteilt; welche letztere Vorstellung wohl die richtigste ist, da der Krieg aller gegen alle wohl der natürliche Zustand der Menschen war, worin sie die Vorteile der Disciplin und des vereinten Handelns zuerst erprobten, ehe sie daran dachten, gemeinschaftlich Dämme und Kanäle zu bauen, um der widerstrebenden Mutter Erde ihren Segen abzutrotzen. Ueberreste kriegerischer Institutionen lassen sich daher fast überall erkennen; ihre Spuren sind auch im alten, noch nicht vollständig theokratisierten Reiche Aegyptens und selbst in das neue Reich hinein zu verfolgen. Sklaverei, Leibeigenschaft, Kasteneinteilung, absolutes Königtum sind sichere Spuren ihrer einstigen Herrschaft, wo immer letztere hervortreten.

Deshalb beginnen wir mit den kriegerisch konstituierten Staaten, bei denen das befestigte Lager, die Burg, das Grundmotiv der monumentalen Kunst abgibt. Es dient als Modell

für Tempel, Paläſte, Privathäuſer, ſowie für ganze Städt
lagen. Dieſes Motiv war im ganzen aſiatiſchen Altert
vorherrſchend und iſt dort im Prinzipe wenigſtens zum Teil
jetzt in Gültigkeit.

Am lehrreichſten iſt in dieſer Beziehung, was die Geſch
und die Monumentenkunde der Landſchaft Meſopotamien bi
Das ſüdliche Meſopotamien (das Land der Chaldäer) war ſ
der Kultur gewonnen zu einer Zeit, aus welcher ſich
Monumente und keine geſchichtlichen Erinnerungen erhie
Letztere beginnen damit, uns die Bewohner desſelben als
Konglomerat der verſchiedenſten Menſchenraſſen und Zu
vorzuführen: Semiten, Arier, Turanier und Kuſchiten d
einander. Alſo ſchon damals und lange vorher mußte d
fruchtbare Gebiet das Ziel vielfacher hintereinander folge
Invaſionen geweſen ſein. Sie bilden auch den weſentlic
Inhalt der ſpäteren Geſchichte dieſes Landes. Die Hocheb
Aſiens ſchicken ihre beuteſüchtigen Söhne, die unter dem Ba
eines kühnen Führers ſich durch die Gewalt in das Erbteil
üppigen Flußniederung ſetzen und ſich deren in Ueppi
verkommene Bewohner unterwürfig machen. Der Staat, de
gründen, hat eine militäriſch-kommuniſtiſche Baſis, eine Fe
verfaſſung mit dem Herrſcher als alleinigem Vertreter des Re
und des Eigentums.

Eine Zeitlang entwickelt das neugegründete Regiment
waltige Kraft — aber der plötzliche Wechſel, das Gemiſch
erbter Rohheit und erworbener Ueppigkeit entnervt die Erob
die großen Lehensherren machen ſich unabhängig, der Staat
fällt in Stücke und wird endlich, ſo geſchwächt, die Beute e
neuen glücklichen Eroberers.

Bei dieſer Gleichförmigkeit der Erſcheinungen iſt es geſta
aus den letzten, beſſer bekannten Phaſen der Geſchichte des
des auf das Geſamtgiltige zurückzuſchließen.

Nach Xenophon erteilt Cyrus, nachdem er die Provinzen

Reiches unter seine Vertrauten verteilt hat, letzteren vor ihrer Abreise auf ihre Posten die Instruktion, so viel wie möglich seinem Beispiele in allem zu folgen: zuerst aus den Persern ihres Gefolges sowie aus den Bewohnern der Satrapie ein Korps von Reitern und Wagenführern zu bilden, von den großen Grundbesitzern ihres Bezirkes zu fordern, daß sie sich fleißig an den Thoren des Palastes einfänden, um die Befehle ihrer Lehensherren entgegenzunehmen, daß sie die adeligen Kinder unter ihren Augen erziehen ließen, wie es in des Königs eigenem Palaste geschähe. Die Erwachsenen seien häufig zur Jagd auf die Burg einzuladen. Derjenige von euch, fügt Cyrus hinzu, der im Verhältnis zu seinen Mitteln die meisten Wagen unterhält und die beste und zahlreichste Reiterei besitzt, kann meiner besonderen Gnade versichert sein. Bei euch wie bei mir seien die Ehrenplätze stets von den Würdigsten besetzt, eure Tafel sei reichlich versehen, wie die meine, damit der Glanz des Hauses sich zeige und durch die Einladungen zur Tafel denjenigen, die sich auszeichnen, ein Beweis der Hochachtung zu teil werde. Haltet geschlossene Parks, nährt in denselben wilde Tiere, haltet vor der Mahlzeit mit euren Lehnsleuten gemeinsame Kampfesübungen und duldet nicht, daß man den Pferden Futter gebe, bevor sie gearbeitet haben.

Zuletzt unterweist er sie noch, diejenigen, die von ihnen einen Teil ihres Ansehens entlehnen, aufzufordern, ihrem Beispiele zu folgen, wie er wünsche, daß sie dem seinigen nachkämen.

Diese Instruktion des persischen Staatengründers an seine Untersassen atmet zu große innere Wahrheit, als daß man an ihrer Echtheit zu zweifeln brauchte. Ich berührte sie ausführlicher, weil sie als erstes Beispiel dient, wie der Gesetzgeber zugleich als der Begründer oder wenigstens als der Wiederhersteller und Befestiger eines bestimmten Baustiles auftritt. Hier ist es ein streng disciplíniertes Staffelsystem des Hauswesens, wonach letzteres nicht von unten aus dem Einfachen zu dem Zusammen-

geſetzten ſich entwickelt, ſondern umgekehrt das Kleinſte eine Duod
ausgabe des königlichen Hoflagers iſt.

Auch zu dieſem königlichen Hoflager gibt Cyrus (n
Xenophon) den Grundplan an, der wohl im weſentlichen
altüberlieferten aſiatiſchen Lagereinrichtungen übereinſtimmt. A
Cyrus Lager beſtand aus vier quadratiſchen Cirkumvallation
Die mittelſte umſchloß das eigentliche Hoflager, das in vi
Teile zerfiel und außer den Hausdienern und treueſten Waff
gefährten auch die königliche Leibgarde enthielt. Die nächſte U
gürtung beſtand aus den Wagenführern und der Reiterei. E
dritte diente den leichten Truppen zum Quartiere und die äuße
vierte Umwallung wurde von den Schwerbewaffneten verteid

Wir dürfen dieſen Grundplan nur mit einer Elevation k
binieren, wonach ſich das Ganze gegen die Mitte zu in Terraſ
auftürmt, ſo haben wir den feſten Typus aller chaldäiſch-aſſ
ſchen Burganlagen, wie ſie uns bis jetzt durch alte Autoren
durch neueſte Entdeckungen bekannt ſind. Ein befeſtigtes La
iſt vollſtändig fertig aus der herrſchenden Heeresordnung herv
gegangen, es iſt weder erweiterungsfähig, noch läßt es eine
nere Entwickelung zu: es iſt ein Trotzbau, in ſich abgeſchloſſ
die Außenwelt verneinend.

Wenn zwei römiſche konſulariſche Heere gemeinſam
rierten, ſo ſchlug jedes ſein beſonderes Lager neben dem ande
auf. Dieſes Agglutinationsprinzip iſt das Wachstumsgeſetz a
auf der Grundidee des befeſtigten Lagers beruhenden Bauſtile,
des chaldäo-aſſyriſchen, ſo auch des perſiſchen, chineſiſchen
ſelbſt indiſchen. Es iſt der Satzbildung der turaniſchen Sprac
vergleichbar und vielleicht eine turaniſch-mongoliſche Erfindu

Ein anderes Prinzip der Befeſtigungskunſt iſt das Anleh
an eine dominierende Poſition, die als Schlüſſel des ganzen V
teidigungsſyſtemes die ſtufenweiſe Beherrſchung der Außenw
durch die inneren vervollſtändigt. Bei den Chaldäern und A
riern war dieſer höchſte Stützpunkt ein Menſchenwerk, der himm

ansteigende Terrassenturm, zugleich Grabmal des vergötterten Ahnherrn der Dynastie und Tempelträger. An ihn lehnt sich die hohe, wiederum künstlich aus Lehmziegeln konstruierte Burgterrasse an, auf deren Absätzen die gleichfalls terrassenartig gebauten Einzelnpaläste, locker oder gar nicht verbunden, wie Austern auf einer Felsenbank, unregelmäßig genistet sind.

Eine solche kollektive höhere Einheit durchsetzt dann als eine in sich abgeschlossene Citadelle bastionartig die äußerste, das ganze Burggebiet umschließende Wallmauer.

Neben diesem mächtigen Verteidigungsapparate mußte auch das zu Schützende seine architektonischen Vertreter haben. Zunächst als höchstes Palladium die schon erwähnte hochgipfelnde Tempelzelle oben auf dem Stufenturm, dann eine Menge von fürstlichen Diäten und Wohnpavillons, halbversteckt und zerstreut liegend zwischen den schattigen Gärten und auf den baumbepflanzten Stufenabsätzen der Paläste. Zuletzt in dem äußersten Burggebiete Wohnungen für Lehnsmänner und Hörige, Karawanserais für Fremde, Bazars für den Verkehr und auf weiten Feldern die Zeltlager tributbringender und handelsgeschäftiger Beduinen, auf welches bunte Gewirre die zinnengekrönte Terrassenburg, in hellleuchtenden Farbenschmuck gekleidet, herrschend herabblickt.

Aus solchen für sich allein schon eine ansehnliche Stadt darstellenden Elementen wurden nun durch den Machtspruch eines Herrschers plötzlich Residenzen geschaffen; so entstanden Ninive, Babylon und Borsippa, deren ungeheure Ausdehnung und von den Alten gepriesene unerhörte Pracht auf diese Weise erklärlich werden. Sie bilden dann in ihrer Gesamtheit eine höchste Potenzierung des gleichen Prinzips der stufenweisen Beherrschung, die königliche Burg und deren alles überragender Belustempel werden für das Ganze, was für den einzelnen Dynastenhof dessen höchster Terrassengipfel ist.

Das System hatte sich überlebt, der Belustempel war be-

reits zu einem bloßen Symbole zuſammengeſchrumpft, als
durch die perſiſche Eroberung einen neuen Impuls, aber zugle
eine ganz neue Richtung erhielt. Gewiſſe Grundzüge desſelb
fanden verſchärften Ausdruck, der vornehmſte dagegen wurde du
metaphoriſche Anwendung bewußtvollerweiſe als das Sinnb
eines zwiſchen der geſtürzten alten Ordnung und der neu
perſiſchen beſtehenden Gegenſatzes erhoben.

Das erſtere erkennt man unter anderem an der nüchtern
Klarheit, womit in Perſepolis einerſeits die Sonderung, ander
ſeits das ſubordinierte Verhalten der das Geſamte der Pala
anlage bildenden Gebäudeeinheiten zu einander durchgeführt ſin
Alle der Grundform nach gleich quadratiſche Säulenhallen n
umgebendem Vorwerk, von der einfachſten und kleinſten vierſäulig
bis zur größten hundertſäuligen durch alle Quadratzahlen h
durch ſich ſteigernd.

Das zweite wichtigere der oben berührten Momente iſt
Erſatz des künſtlichen Stützpunktes des chaldäiſch-aſſyriſchen Tr
baues durch einen naturwüchſigen! Der pyramidaliſch zugeſpi
Ausläufer des Berges Rachmed, an den ſich die berühmte Perſ
burg ſtützt, enthält offenbar einen bewußten Hinweis auf d
babyloniſchen Terraſſenturm. Aber dieſer Hinweis ſagt: Ni
himmeltrotzende Nimrodsſöhne ſind wir Achämeniden, ſond
fromme Diener des Ormuzd, unter deſſen ſchützendem Feueralt
hoch oben wir uns allein ſtark fühlen.

Daß das Anlehnen an eine beherrſchende Naturumgebu
und gleichſam das Aufgehen in dieſelbe, welches den Perſerk
kennzeichnet, und ihn in ſeiner lichteren Erſcheinung dem maſſ
haft geſchloſſenen Chaldäerbau gegenüber erklärt (was durch
führen der Zeit wegen hier nicht geſtattet iſt), aus einem
ſtimmten Kulturgedanken hervorging und kein einfach ſelbſtv
ſtändliches Reſultat der Verlegung der Reſidenzen aus der Eb
in gebirgige Länder iſt, beweiſt die alte, gleichfalls in bergi
Gegend gelegene Mederſtadt Ecbatana, die nach zuverläſſi

Nachrichten genau nach chaldäischem Vorbilde erbaut war. Auch für Ninives Lage stand die Wahl der ganz nahen Bergabhänge offen.

Der neue Gedanke*) kam übrigens erst unter Darius' Herrschaft zur Geltung, — Beweis das mit ziemlicher Gewißheit identifizierte Grabmal des Cyrus, ein kleines Modell des babylonischen Ninusgrabes und das absolute Gegenteil der Felsengräber der Achämeniden.

Dieses Beispiel zeugt von dem sprungweisen und gegensätzlichen Verfahren, das der kleine Nachschöpfer, der Mensch, bei seinem Kunstschöpfungswerke befolgt, und gibt der früher erwähnten Uebergangstheorie, angewandt auf Baustile, Unrecht. Es bestätigt zugleich die Behauptung, daß neue Baustile stets aus neuen, durch einzelne organisatorische Köpfe getragene Kulturgedanken hervorgingen.

Werfen wir noch einige rasche Blicke auf die beiden großen ostasiatischen Kulturstöcke, China und Indien, beides Gegensätze und doch verwandt in der Gemeinschaft ihrer ursprünglich kriegerischen Verfassung.

China erstarrte unter dem Einflusse einer früh thätigen und mit kurzen Unterbrechungen stets bis zum heutigen Tage ihre Macht behauptenden Beamtenbureaukratie. Ihre Politik ist die absolute Erhaltung des Status quo, nämlich die Erhaltung des nach ihrer Ansicht idealen Standpunktes der Kultur, auf welchem sich das chinesische Reich schon im dritten Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung unter der Herrscherdynastie der Jaos befand.

So wurde denn auch durch sie der Palast des Yu, des letzten

---

*) Er war eigentlich nicht ganz neu, sondern schon früher gedacht und in ganz ähnlichem Sinne verwertet worden. Der mächtige pyramidalisch sich auftürmende Gräberberg westlich von Theben in Aegypten steht zu den künstlichen Pyramiden der Könige des alten Reiches in Unterägypten in gleichem Bezuge, wie der im Texte bezeichnete zwischen dem Rachmed und dem Baalsturme. Anmerk. d. Verf.

Domänen. Dieselbe Figur ist noch jetzt das ideographische Zeichen für das Reich der Mitte, und unter gleicher Bedeutung findet es sich auf babylonischen Keilinschriften.

Ich kann China nicht verlassen, ohne vorher des gewaltthätigsten aller Stilreformatoren, den die Geschichte aufzuweisen hat, Erwähnung zu thun. Um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. wurde das in viele Vasallenkönigtümer zerfallene Reich durch einen jungen Helden aus dem Hause der Tschin, dem Napoleon der Chinesen, Tschin-Tschi-Huan-Ti, wiederhergestellt und um das ganze südliche China bis an die Grenzen Tibets und Cochinchinas durch Annexion erweitert. Nach der Vernichtung der Feudalreiche beginnt er das ungeheure Werk der gänzlichen Umgestaltung der Gesetze, der Verwaltung und selbst der Sitten der Chinesen. Er vernichtet mit unerhörter Grausamkeit die Sekte der Gelehrten und mit ihnen alle alten Gesetzbücher und Annalen des Reichs. Gigantische Bauunternehmungen sollen seine durch so viele Neuerungen erbitterten Unterthanen beschäftigen. Unfern seiner Residenzstadt befand sich am Ufer eines Flusses ein wüster Hügel, der seinen Zwecken entsprach. Er ließ alle Paläste der vernichteten Vasallenkönige genau ausmessen und zeichnen, dann alles Kostbare, welches sie enthielten, mit Einschluß der Witwen und Sklavinnen der gestürzten und hingerichteten Nebenbuhler nach seiner Hauptstadt schaffen und auf jener Hügelreihe nach den gemachten Plänen einen ungeheuren Palast aufführen, dessen Elemente die treuen Nachbildungen aller zerstörten Königsschlösser waren. Ihre ehemaligen schönen Besitzerinnen und alle Kostbarkeiten fanden dort wieder ihren Platz. Diese Bauwerke, deren Mannigfaltigkeit durch Kunst in einen schönen Einklang gebracht war, nahmen einen unermeßlichen Platz ein. Ein Säulenportikus, ein den Chinesen vorher ganz unbekanntes Motiv, umfaßte sie alle, verband sie miteinander und bildete in zwei Etagen eine prachtvolle Galerie, wo man in allen Jahreszeiten geschützt war. Diesen an sich schon ungeheuren Bauunternehmungen fügte er

Feſtſtellung und Erhaltung einer ſtaatlichen Exiſtenz erſtrebt werden, gegenüber den mächtigen Potenzen einer entnervenden Landesbeſchaffenheit und jener dem Hinduſtamme eigentümlichen Geiſtes- und Sinnesrichtung.

Den einen Weg befolgt die Buddhalehre; ſie bekämpft jene Potenzen als abſolut ſchädliche Mächte, verwirft die Autorität der Vedas oder heiligen Bücher der Brahminen und eröffnet allen Menſchen ohne Unterſchied der Kaſten und Raſſen den Zugang zur wahren Erkenntnis. Sie leugnet die Ueberlegenheit der Brahminen und der übrigen bevorzugten Kaſten und vertritt das Prinzip der Freiheit und individuellen Daſeinsberechtigung. Ihr architektoniſcher Ausdruck iſt ein Stil, der ſich durch ſeine Nüchternheit von dem überſchwenglichen Bauſtile der Brahmadiener unterſcheidet. Der Buddhismus hat wie das Chriſtentum eine kosmopolitiſche Tendenz, verbreitete ſich auch über ganz Oſtaſien, konnte ſich aber unter dem berauſchenden Himmel Indiens auf die Dauer nicht halten.

Die Brahminen ſchlugen den entgegengeſetzten Weg ein, indem ſie jene an ſich unbeſiegbaren Potenzen in Dämme einzufaſſen und ihnen beſtimmte Richtungen zu geben trachteten, worauf ſie teils abgeleitet und unſchädlich gemacht, teils ſogar zu mächtigen Triebkräften ihres Staatsmechanismus umgeſetzt wurden. Sie förderten z. B. im Volke das Bewußtſein der Nichtigkeit des Selbſt dem allgemeinen Naturleben gegenüber, ſtatt ihm entgegenzuwirken, und verſchmähten den bei anderen Staaten ſo mächtig wirkenden Hebel des perſönlichen Ehrgeizes. Der monumentale Ausdruck für das von ihnen befolgte Staatsprinzip ſind jene Tempel, Pagoden, Klöſter und Pilgerherbergen, teils in Stein konſtruiert, teils aus dem Felſen herausgehauen, teils in den Schoß der Erde verſenkt, mit ihrer wuchernd-pflanzenhaft verworrenen Ausſtattung; der Dienſt, den ſie thun, iſt nur der Anhalt und ſozuſagen der Vorwand zu letzterer! Werke ganzer Myriaden von Büßern und Mönchen, in Stein verewigte

Selbſtkaſteiung und zugleich Kaſteiung des Steins. Und an ihnen ſichtbare ſinnverwirrende Formenfülle, die ſch jedes Geſetz verſchmäht, ſie iſt in den heiligen Büchern der Saſtra, dem göttlichen braminiſchen Baugeſetzbuche, bis i Allereinzelnſte vorgeſchrieben und auf Regeln gebracht. jene ſtaunenerregenden Schöpfungen, in denen der Selbſt gungsfanatismus des Hinduvolkes, der ſonſt ſteril geblieben ſich großartig produktiv bewährte, wieder Triumphalmonu ſtaatsmänniſcher Weisheit!

Auch in Aegypten war wahrſcheinlich einmal in vorgeſ licher Zeit die Geſellſchaft kriegeriſch konſtituiert und ent dieſem Zuſtande die älteſte Architektur des Landes. Wenn ſcheinen die den Terraſſentürmen Aſiens ſehr nahe verwa Pyramiden und andere Wahrnehmungen an der Kunſt der Verfaſſung des alten Reiches darauf hinzudeuten.

Aber lange Sicherheit gegen äußere Angriffe mocht der Geſellſchaft Zeit gelaſſen haben, ſich dem Boden anzu und gleichſam in ihm Wurzeln zu ſchlagen. Die Vorſt der Autochthonie des ägyptiſchen Volkes ſetzte ſich feſt und zur Grundlage des Herrſchſyſtemes einer Landesariſtokrati unter theokratiſch vorherrſchaftlichen Formen durch Jahrta die Geſchicke Aegyptens leitete.

Das Haus des erbgeſeſſenen Eigentümers wächſt mit ſ Beſitze und entwickelt ſich langſam, wie aus einem Keime h Das Große iſt eine Erweiterung und Vervollſtändigun Kleinen und nicht umgekehrt letzteres eine Reduktion des er wie wir geſehen haben, daß es in Aſien der Fall war.

Dieſer Gegenſatz ſymboliſiert ſich in dem ägyptiſchen T palaſt des neuen Reichs (denn jene großen Nationalden Thebens waren beides, Tempel und Königspaläſte), der in Weſenheit erſt durch die Vergleichung mit dem aſiatiſchen baue klar hervortritt.

Die größten Nationaldenkmäler Thebens, die berü

Tempel zu Karnak und Luxor, sowie die an der westlichen Seite des Nils daselbst gelegene Reihe von Palasttempeln, sie sind von den allerkleinsten noch erhaltenen Sanktuarien nur durch die Vervielfältigung und Erweiterung ihrer Vorwerke, sowie durch entsprechende Vermehrung der bedeckten Teile der inneren Hofräume unterschieden. Der wesentlichste Teil, der eigentliche Inhalt des Ganzen, nämlich die Tempelcella, verändert sich weder an Größe noch Form, aber wird immer mehr und mehr verhüllt und übertönt durch die stets sich mehrenden und in ihren Verhältnissen wachsenden Außenwerke. Kein Anlehnen an einen beherrschenden Stützpunkt, wie in Chaldäa, sondern umgekehrt der Schwerpunkt des Ganzen stets in dem äußersten Vorwerk, das alles andere durch seine Masse dominiert — ohne jedoch einen definitiven Abschluß zu geben; die fortschreitende Steigerung in den Verhältnissen gleichartiger Glieder des Baues von hinten nach vorne fordert vielmehr die Phantasie auf, diese Progression ins Unbestimmte hinaus fortzusetzen. Meilenlange Sphinxalleen, unterbrochen durch freistehende Pylonen, deuten den Weg der Gebietserweiterung an.

Also auch hierin das Gegenteil des in sich abgeschlossenen ein- für allemal fertigen Chaldäerwerkes.

Allerdings sind verschiedene der noch vorhandenen Tempel wirklich gleichsam naturwüchsig durch allmähliche Erweiterung entstanden, aber das Motiv wurde frühzeitig in seiner symbolischen Bedeutung erfaßt und durch die Kunst bewußtvoll fixiert — denn schon zum Teil sehr alte Monumente sind offenbar nach diesem Kanon planmäßig und sozusagen aus einem Gusse geschaffen — die späteren alle!

So scheinen diese einfach gegliederten Massen wie die Sandsteinbänke, welche das Nilthal einschließen und durchsetzen, dem Boden entwachsen. Alles an dem Werke weist auf einen unsichtbaren Kern, auf eine Art Bienenkönigin hin, deren Wirken sich nur mittelbar in dem Wachsen der Anzahl der Gläubigen

Das Menschtum, die freie Kunst.

Alle bisher aufgeführten Beispiele zeigen uns die Künste im Dienste der Gesellschaft oder derer, welche die Geschicke derselben lenkten, also als unfreie Künste. Ihre Emancipation konnte nur das Ergebnis einer glücklichen Rückwirkung des erwachten Selbstgefühles gegen das Gefühl des unterwürfigen Aufgehens in die Gesamtheit unter vorherrschaftlicher Bevormundung sein.

Auch für diesen Befreiungsgedanken erfand die antike Kunst das ihm entsprechende architektonische Symbolum. Im chaldäischen Belustempel wie im pharaonischen Wallfahrtstempel ist ein geistiger höchster Beziehungsmittelpunkt enthalten, aber dort wird er beherrscht vom mächtigen Unterbaue, hier hinter endlosem Vorwerk versteckt. — Das freie, selbst Priester und Monarch gewordene griechische Volk sucht sein Symbolum in der sichtbaren Unterwerfung beider unter die Autorität des Tempels, in dem peripterischen Säulenhaus, das von mäßigem Stufenbau herab den geheiligten Altarbezirk, dessen umschließende Mauern und Propyläen in eigener hoher und herrlicher Prachtentfaltung überragt und beherrscht.

Der Unterbau, die umgebenden Stoen und sonstigen Vorwerke sind nur noch das Vorbereitende und Tragende, sozusagen der Hofstaat des Gottes!

Nicht mehr halten ihn kluge Priester in verborgenem Käfig gefangen, nicht mehr dient er despotischem Uebermute hoch in den Wolken als Sinn- und Drohbild eigener Macht — er dient niemandem, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm vergötterten griechischen Menschentums! So sehr die Geschichte der Entwickelung des hellenischen Peripteros aus seinem vorhellenischen unscheinbaren Kerne (der auf Bergspitzen errichteten einfachen Tempelcella) in Dunkel gehüllt ist, so wenig zweifle ich daran, daß er zwar nicht in

tektur der Griechen sich verhalten würde wie symphonisches Instrumentalkonzert zum lyrabegleiteten Hymnus, wäre sie in gleichem Grade wie diese in sich vollendet und hätte sie sich wie diese aus dem dienenden Verhältnisse zu Bedürfnis, Staat und Kult zu freier selbstzwecklicher Idealität emancipieren können. Hierin liegt ihre Zukunft und die Zukunft der Baukunst überhaupt.

Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsgedanke in Stein ausgedrückt, hat bei unseren Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden, obschon er, wie gesagt, die kosmopolitische Zukunftsarchitektur enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenigen Worten zu definieren. Er repräsentiert die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit.

Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Prinzipe der Koordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen notwendig ist, ohne daß letzteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgibt.

Dieser mächtige alexandrinisch-römische Baustil sollte sich wieder mit dem Verfalle des römischen Reiches in seine Elemente auflösen, worunter hier zwei als die bedeutsamsten hervorzuheben sind, nämlich die ursprünglich ägyptische Basilika und der asiatische Centralbau. Die Basilika wurde die Grundform der abendländischen Priesterkirche, die in dem gotischen Dome ihren letzten folgerichtigsten Ausdruck fand. Was ist aber dieser seinem Wesen nach anderes als ein ägyptischer Wallfahrtstempel? Die Ekklesia hat den Tempel verschlungen, die Kirche,

wohl berechnet, um durch gedankenloſes Schwelgen in weiten Räumen, bunten Formen und Pracht die Sinne der Menge gefangen zu halten.

Dieſelben Jeſuiten ſind es, im Frack und in der Soutane, die heutzutage die ecclesia militans des neunzehnten Jahrhunderts wieder mit gotiſchem Konſtruktionsgerüſte panzern, daraus einen Monitor machen, um den alten niemals endenden Kampf gegen den Fortſchritt des Geiſtes und der Wiſſenſchaft mit zeitgemäßer Ausrüſtung von neuem aufzunehmen. Sie appellierten diesmal nicht mehr an die naive Sinnlichkeit, ſondern an den überwiegend techniſchen Materialismus der Menge.

Geſtattete es die Zeit, ſo würde ich noch Ludwigs XIV. als eines merkwürdigen, nicht zufälligen, ſondern bewußten Stilbegründers erwähnen.

Er monumentaliſierte das freche Wort: L'etat c'est moi, den Staatsgedanken Richelieus, darin beſtehend, den Reſt der Unabhängigkeit eines dem Abſolutismus durch ſeine Oppoſition läſtigen Dynaſtenadels zu brechen und ihn durch den entnervenden Hofdienſt zu der feſteſten Stütze des Thrones umzuzähmen. Verſailles war der höchſte architektoniſche Ausdruck dafür, und in deſſen Gefolge jene Chateaux und Pariſer Hotels, die noch jetzt auf die äußeren Formen der hohen Geſellſchaft beſtimmend einwirken.

Der Adel rächte ſich furchtbar und zog die Dynaſtie mit in das Verderben. Das Après nous le Déluge wurde nun während der Régence und unter Ludwig XV. in den Rokokoſtil überſetzt.

So ſind wir denn, hochverehrte Anweſende, an das Ende unſerer höchſt ſummariſchen Rundſchau des ſtilgeſchichtlichen Gebietes gelangt, und möchten nun gerne dieſelbe mit einem gewiß von Ihnen erwarteten Nachweis der praktiſchen Anwendbarkeit unſerer Lukubrationen für die Beurteilung moderner Kunſtzuſtände beſchließen, wobei wir aber aus verſchiedenen triftigen Gründen in nicht geringe Verlegenheit geraten.

Doch wagen wir es, dieſelben zu der Kritik eines ein
beſonderen Falles, der das große Ereignis des Tages fü
Architektenwelt iſt, herbeizuziehen. Wir meinen den bevorſt
den Bau eines proteſtantiſchen St. Peters-Domes im goti
Stile zu Berlin. Eine Predigtkirche, deren innerer Ra
der enge Bereich der Stimme eines einzigen Menſchen
muß, aufgebläht zu einer Kuppel von 120 Fuß Durchm
und 250 Fuß Höhe. Die aſiatiſch-römiſche dreifach gekrönte T
umgeſetzt in eine koloſſale mittelalterliche Pickelhaube.
letzte Inkarnation des in dem chaldäiſchen Trotzbau enthalt
Gedankens, der ſelbſtändige, in ſich abgeſchloſſene Rund
dieſes echte Symbolum des Abſoluten, dieſes Weltei im Ab
— aufgelöſt in ſeine ſtruktiven Beſtandteile, in Gurtbögen
Gewölbſchilde, geſtützt und gehalten durch Strebepfeiler
Strebebögen, mit zackigen Spitztürmchen umringt und begit
— ſolcherweiſe durch gotiſche Scholaſtik in das Gegenteil d
umgewandelt, was ihre uralt traditionelle Bedeutung iſt,
lich umgewandelt in ein koloſſales Sinnbild der krückenbe
tigen Selbſtändigkeit, alſo der Unſelbſtändigkeit! – Bieten
da nicht wirklich unſere vorausgeſchickten Stilbetrachtu
einigen Anhalt zur richtigen Beurteilung und Würdigung d
was vorgeht?*) Wenn Graf Bismarck ſich um das Baudep
ment bekümmerte, wir glauben, er würde lieber zu ſei
Ideal eines Nationalmonumentes ſich an den vorhin erwäh
großartigen Bauunternehmungen des kaiſerlichen Fürſtende
dierers Tſchin-Tſchi-Huan-Ti inſpirieren oder dazu den lab
thiſchen Bundespalaſt der ägyptiſchen Dodekarchie zum Vo
nehmen, als beim heiligen Petrus deshalb anfragen.

Noch eine Nutzanwendung der Fabel, wenn es belieb

*) Dieſer Plan einer gotiſch-proteſtantiſchen Metropolitankird
Berlin iſt glücklicherweiſe geſcheitert. — Dank dem Könige und de
lauchten königlichen Hauſe, deren erleuchteter Sinn davon nichts wiſſe
Anmerk. d. V

Man ist gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung zu hart, da sich nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jüngeren Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid zu verleihen.

Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.

Bevor ich diesen letzten in der Reihe des diesjährigen Cyklus von akademischen Vorträgen schließe, habe ich noch einen ehrenden Auftrag zu erfüllen, Ihnen nämlich, hochverehrteste Anwesende, im Namen aller meiner Herren Kollegen vom Dozentenverein für die Frequenz und den lebhaften Anteil, womit Sie unsere Mitteilungen entgegennahmen und beehrten, unseren ergebenen und aufrichtigen Dank auszusprechen.

Auf ein glückliches Wiedervereinigen für das nächste Jahr!

sich von den geheimen Mitteln Rechenschaft abzulegen, durch die jener Zauber bewirkt wurde. Kenne ich das Schöne und habe ich mich an den ruhigen Genuß desselben gewöhnt, so werden die Vorzüge des Vortrefflicheren, wenn ich es endlich erblicke, klarer und inniger vor das Gemüt treten.

Die revolutionären Versuche der Liberalen des römischen Staates hatten besonders nachteilige Folgen für die fremden Künstler in Rom. Sie wurden von der Regierung mißtrauisch und streng beobachtet und sahen sich nicht einmal vor den Drohungen und Mißhandlungen des Trasteveriner Pöbels sicher gestellt, welchen gelehrt wurde, in ihnen die Stifter der dem päpstlichen Stuhle drohenden Gefahr zu erblicken. In Gesellschaft des Herrn Goury, eines französischen Architekten, und des Herrn Alric, Bildhauers aus der Schweiz, hauste ich mehrere Tage in den Albaner- und Volskergebirgen, sah Cori und die uralten Mauern von Norba, brachte eine malerisch-schauerliche Nacht in dem Raubneste Sonnino zu und stieg erst bei Terracina in die Ebene hinab. Hier ist der eigentliche Grenzpunkt des Nordens und des Südens. Hier atmet man den ersten Hauch Kampaniens, der besonders wohlthätig wirkt, hat man, kaum erst im Anfang des Frühlings, die rauhen Felsen des Apennins verlassen. Wir warfen uns ungestüm der südlichen Wärme in die Arme, die uns seitdem nicht mehr verließ, denn selbst der Winter von Athen war so ungewöhnlich schön und milde, daß uns die ältesten Bewohner des Landes versicherten, nie etwas Aehnliches erlebt zu haben.

Pästum sah ich auf der Ueberfahrt nach Sizilien. Dies ist der Punkt in Italien, der am reinsten an Griechenland erinnert. Nächstdem kommt die Gegend von Corneto im antiken Etrurien.

Ueber das Alter der Tempel von Pästum haben sich verschiedene Meinungen erhoben. Ihr Charakter ist alt-dorisch, und doch finden sich, besonders an dem kleinen Tempel, Spuren von erst unter den Römern entstandenen Abweichungen von der alten Norm. Es scheint, daß die Kunst in Großgriechenland lange

malung der ältesten Manier, wie man noch Wasserfarben auf den bloßen Stein auftrug. Auf dieselbe Art sind alle Gräber von Corneto gemalt, diejenigen ausgenommen, die aus römischer Zeit sind.

Unsere Gesellschaft trennte sich im Monat August. Die meisten reisten zurück nach Neapel; Herrn G. und mich aber trieb ein unbefriedigtes Gefühl weiter nach Osten, Griechenland entgegen. Natur und Kunst von Sizilien scheint griechischer als irgendwo auf Erden außerhalb Hellas. Sie umwittert aber noch vulkanische Glut und Ueppigkeit; eine kampanische Fülle und Ueberladung stört zuweilen die Reinheit der Formen. Freilich spricht sich alles schon viel feiner aus und weniger gellend (wenn ich mich so ausdrücken darf) als in Kampanien, aber noch glühender! — unwillkürlich fühlt man sich nach Afrika versetzt. Zeugen afrikanischen Einflusses, tyrische und sarazenische Monumente erwecken die Ahnung des Reisenden und bestätigen sie, daß wohl dieser fremdartig romantische Hauch, der so reizend und so betäubend auf alle Sinne zugleich wirkt, von Arabiens und Mauretaniens Ebenen herüberwehe. Genug, so gerne und ganz man sich jenem sinnebetäubenden Hitzetaumel auf monatelang hingibt, in Augenblicken der Nüchternheit wird die Sehnsucht nach dem feiner gewebten Himmel Griechenlands nur stärker und mahnender.

Ich riß mich endlich los und fuhr mit G. auf die Nachricht, daß in Messina ein griechischer Kutter zur Abfahrt bereit liege, um die Mitte des Monats August längs der Nordküste fort nach Messina. Aergere Glut, drückendere Stunden als in den langen windstillen Tagen dieser Ueberfahrt habe ich nie ausgestanden, es sei denn in Catanea gleich nachher, wo wir acht Tage lang auf unseren Kapitän warten mußten, der dort seine Ladung einnahm. Von Cataneas schwarzen Lavaebenen werden die Strahlen eingesogen und festgepackt; ihre Hitze, ernährt durch die innere des Vulkans, strömt dann, wenn die Sonne sie nicht mehr direkt sendet, nachts mit verdoppelter Ge-

zu vernichten, daß jetzt die ganze Bevölkerung der Insel kaum doppelt so viele Köpfe zählt, als einst eine einzige Stadt, Syrakus oder Agrigent! Wir sahen die vergoldeten Equipagen von Palermo durch den Toledo rollen und daneben jene Haufen nackter Bettler, braun wie Hottentotten, dick vom Essen der weggeworfenen Melonenschalen und Wasserkürbisse.

Die Ueberfahrt stand bevor und noch fehlte es an den allernötigsten Notizen über das Land, das wir auf so abenteuerliche Weise zu betreten im Begriffe waren. Selbst Empfehlungsschreiben hatten wir nicht, und die unserer Freunde aus Paris und Deutschland konnten erst später zu uns gelangen. Bücher und Karten waren nicht zu finden; denn was diese Artikel betrifft, so liefern Siziliens Läden wenig anderes als Gebetbücher und Spielkarten. Nur den Pausanias hätten wir gerne bei uns gehabt, allein es war in Catanea kein Exemplar zu finden. Zum Glücke wurden wir mit diesem nützlichen Handbuche, sowie mit manchem andern Hilfsbuche in Navarin ausgerüstet.

Bei günstigem, frischem Westwind lichteten wir die Anker und der Kiel durchschnitt pfeilschnell die Wellen des Jonischen Meeres. Vorauf ein munterer Vortrab von Palamiden; so nennt man in den griechischen Gewässern eine Art kleinerer Thunfische, die mit unglaublicher Schnelle dem von günstigen Winden getriebenen Schiffe voranschwimmen, tage-, ja wochenlang die schnelle Fahrt aushalten, aber das Schiff sogleich verlassen, sobald Windstille eintritt oder widrige Winde die Fahrt hemmen. Freßgier treibt sie nicht, denn sonst würden sie hintenan schwimmen, wie der unedle Haifisch, sondern die reine Lust am rauschenden Kiel, der so munter ihr schäumendes Element durchschneidet.

So verloren wir bald Siziliens und Kalabriens Küste und selbst die rauchende Spitze des Mongibello aus dem Gesichte, und am dritten Tage erblickten wir schon den hohen kegelför-

viel gebaut werden. Früher kamen Schiffe aus allen Ländern, vorzüglich holländische, dänische, venezianische, um den für das Land höchst einträglichen Ankauf dieser Frucht zu machen. Jetzt ist der Korinthenhandel fast ausschließliches Monopol der Engländer geworden; er ist weder so einträglich noch so bedeutend wie früher, und die Besitzer klagen sehr. Aber noch immer macht er die Hauptquelle des Reichtums dieser von der Natur äußerst gesegneten Inseln aus.

Der Wein von Zante ist vortrefflich, feurig und ätherisch, nicht materiell und schwer wie der sizilianische. Jede einzelne Insel der jonischen Republik trägt ihren besonderen Wein, aber alle sind ausgezeichnet. Auch das Oel ist sehr gut und abundant. Man setzt es dem besten Provenceröl gleich.

Die angesehene Klasse ahmt fremde Sitten nach und bildet sich nach England, aber der Mittelstand und die Bauern behaupten die ihrigen. Die Frauen sieht man selten, sie sind, wie die Männer, von feiner, echt griechischer Bildung. Die Nationaltracht der Frauen ist meistens verdrängt worden, allein man findet sie noch rein bei Feierlichkeiten und in gewissen Familien. In Corfu hat sie sich jedoch mehr erhalten wegen der Nähe Albaniens, dessen schöne Trachten den Bäuerinnen anständiger scheinen als englische Kattunfahnen. Die Männer tragen nordische Matrosenkleider mit griechischer Kopfbedeckung. Die Sitte, Jacken zu tragen, ist allgemein. Man macht in der Jacke die anständigsten Besuche. Die Häuser der Hauptstraßen von Zante sind auf Arkaden gebaut, unter denen man vor dem Wetter geschützt ist. Sie bilden den Bazar, der aus einer ununterbrochenen Reihe von wohlausgestatteten Kaufgewölben besteht.

Das von Ibrahim Pascha zerstörte Kastell Torneſe wurde zuerst von uns begrüßt; dann glitten wir längs der Küste von Elis fort bis nach Katakolo. Dieser elende kleine Ankerplatz, der einzige an der ganzen Küste von Elis und Messenien, dient als Hafen für das zwei Stunden entfernte Pyrgos. Einige

Als Austausch der Freundschaft sandte man sich die besten Leckerbissen der Tafel, und gerne verhandelten wir Franken eine unserer größten Rebhühnerpasteten für eine herrliche Hammelkeule, die so schmackhaft bereitet war, als ich mich erinnere sie jemals gegessen zu haben. Die Jugend sang näselnde Liebes- und Freiheitslieder zur summenden Laute.

Als aber die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war, da erhob sich die Musik im Chor und schwang die frohen Gemüter zu bacchischer Lust hinauf. Es sonderte sich die Jugend zum wechselnden Reihentanz. Die Reihenführer schwenkten das wogende Gefolge in mancherlei kühnen Bewegungen umher und singend begleiteten die Tänzer selber ihren Schritt. Weiterhin kreisten die Frauen in ernsteren Windungen; in stolzen Schritten rhythmisch vorwärts dringend und wieder halb rückwärts tretend, glichen sie dem Zuge der Helikoniden. Aber auch gemischte Tänze wurden gehalten.

Es sind bekanntlich verschiedene Tänze üblich bei den Griechen, die entweder zu zweien oder im Reigen gehalten werden. Jede Provinz hat ihren besonderen Tanz. Der epirotische heißt noch zuweilen die Pyrrhiche und hat wahrscheinlich keine besonderen Veränderungen erlitten. Ein äußerst liebliches Basrelief der Bourbonischen Sammlung zu Neapel stellt sechs erwachsene Mädchen und ein Kind vor, die mit ineinandergefügten Händen den Reigen bilden und in tragischem Schritte den Körper seitwärts vorschwingen. Obgleich ich dieses Basrelief schon vorher kannte, so ergriff mich die Schönheit desselben erst recht, als ich es auf der Rückkehr zum zweitenmal sah und dabei lebhaft an unsere messenischen und athenischen Schönen erinnert wurde. In meiner Kindheit habe ich auf Holsteins Wiesen ähnliche Reigen getanzt, und ich freue mich der Erinnerung an die einfachen Lieder, die von kindlichen Stimmen dabei abgeleiert wurden. Am Ende des Tanzes sprang alles hoch in die Höhe und kauerte dann nieder und blieb ein paar Sekunden

Basilika, die später zur Moschee umgewandelt und sodann als Kornmagazin benutzt wurde.

Nach vierzehntägigem Aufenthalte in Navarin traten wir auf guten Maultieren unsere Wanderung durch Morea an. Das Maultier kostet, beiläufig gesagt, etwa 8 bis 10 türkische Piaster oder 3 bis 4 Franken für den Tag.

Unser ganzer Proviant bestand aus zwei kleinen holländischen Käseköpfen, welche wir einem holländischen Seekapitän in Navarin abgekauft hatten, und die uns sehr gute Dienste leisteten. Man thut wohl, sich auf ähnlichen Reisen durch das Innere von Griechenland bestmöglich mit Vorrat zu versehen, denn man findet nichts als Eier, Hühner und höchstens etwas Reis zum Pilav. Selbst an Bord fehlte es uns mehr als einmal.

Gells Itinerarium diente uns als Wegweiser. Außerdem hatten wir uns mit dem Werk von Barthelemy und einer französischen Uebersetzung des Pausanias ausgestattet. Es ist mühsam, sich durch die unsystematische Beschreibung des letzteren und durch das Labyrinth seiner Episoden und Absprünge hindurchzufinden, und selten gelingt es, seine Spur mit Sicherheit zu erkennen. Aber sehr interessant und nützlich war er uns an mehreren Orten, in Messene, zu Sparta, in der Argolis und namentlich in Athen. Unsere Wanderung sollte uns nun zuerst nach dem alten Messene führen, auf dessen Ueberreste uns die lebhaften Beschreibungen unserer Freunde in Navarin gespannt gemacht hatten.

Auf dem Wege dahin war das erste, was unsere Aufmerksamkeit an sich zog, ein enges Felsenthal auf ungefähr dreiviertel deutsche Meilen Entfernung von Navarin und noch in der Nähe des Golfes gleichen Namens, dessen steile Felswände sich eine Zeitlang ins Land hinein parallel erstrecken, aber dann auf einmal sich so sehr verengen, daß nur Platz für den Lauf eines herabstürzenden Gießbaches bleibt. Hier haben die Venezianer, denen Morea so manches vortreffliche Werk im Brücken-, Straßen-

Glieder auf den harten bretternen Bänken aus. Unsere getreuen Mäntel vertraten hier wie noch oft späterhin die Stellen der fehlenden Matratzen und der Decke. Zum mindesten ward uns am frühen Morgen das Aufstehen nicht sauer und schon vor Anbruch des Tages gings weiter.

Aber für diesmal ließen wir, ungern genug, die lachende Ebene von Calamata rechts liegen und wandten uns den Bergen von Obermessenien zu.

Nach mühseligem Tagemarsche durch Gegenden, die im ganzen so mager und unbebaut sind wie die gestrigen, und meistens auf schmalen unbequemen Fußsteigen langten wir nachmittags gegen vier Uhr am Fuß des Berges Ithome an. Die schönen Fernen von Arkadiens und Spartas Bergen, umduftet von den bläulichen Herbstnebeln, gewährten in dieser Oede eine stärkende Nahrung fürs Auge und kürzten die Länge des Weges.

Auf diesem Wege fesselten einige interessante Kirchenruinen byzantinischer Zeit unsere Aufmerksamkeit. Man hat neuerdings den byzantinischen Kirchenstil vielfach in Anregung gebracht und ihn vorzugsweise zur Nachahmung anempfohlen, man erlaube mir deshalb gelegentlich hier einige Bemerkungen über diesen Gegenstand einzuschalten.

Dieser kurze Aufsatz ist keineswegs in der Absicht geschrieben worden, die in jenen Schriften enthaltenen Ansichten zu bekämpfen; des Verfassers Bestreben geht vielmehr lediglich dahin, als Verfertiger eines Entwurfes zu der Nikolaikirche, dem Einflusse gewisser, durch eine unrichtige oder zu strikte Deutung derselben bewirkter, seinem Projekte ungünstiger Impressionen mit Gründen entgegenzutreten, und den Standpunkt näher zu bezeichnen, von wo aus nach seiner unmaßgeblichen Ansicht eine richtige Beurteilung desselben nur möglich ist.

Wenn er sich somit gezwungen sieht, in seiner eigenen Sache aufzutreten, hofft er, sich von mißfälligem Selbstlobe frei zu halten, und der Versuchung zu widerstehen, durch emphatische Ausschmückung des Stoffes das Publikum zu dem bereden zu wollen, wovon er sich überzeugt hält. Er wird sich auf eine einfache Darlegung der Gründe beschränken, die ihn veranlassen zu glauben, daß seine Auffassung der Aufgabe die richtige sei. Ohne diesen Glauben würde er sie ja anders gefaßt haben. Er rechnet auf ein nachsichtiges, aber auch für wahre Gründe noch empfängliches, unparteiisches Publikum.

Das Bekenntnis, daß der Verfasser das ausgezeichnete Werk von Bunsen über die Basiliken des christlichen Roms nicht kannte, als er seinen Entwurf machte, sondern daß er erst später durch das Lesen der anonymen Flugschrift: „Andeutungen 2c." zu dem Studium desselben veranlaßt wurde, mag vielleicht manchen befremden und gleich zu Anfang gegen ihn einnehmen. Aber er hofft den Beweis führen zu können, daß er, durchdrungen von dem Wesen der Aufgabe, bei seiner Arbeit zu einem Resultate gelangte, welches, mit Ausnahme eines einzigen, allerdings wichtigen Punktes, in allen übrigen mit dem genau übereinstimmt, was Bunsen am Schlusse seiner Schrift als den Bedingungen der Herstellung evangelischer Kirchen entsprechend erkennt.

Bunsen betrachtet die Aufgabe des evangelischen Kirchenbaues von dem weltgeschichtlichen Standpunkte, indem er die

Ueberlieferung so weit berücksichtigt wissen will, als sie
Konstruktion und den liturgischen Elementen der Gegen
Einklang zu bringen ist.

Zuerst gibt er eine Uebersicht der Erfordernisse ein
gelischen Kirche und weist zugleich nach, daß alle diese E
nisse den altherkömmlichen, eng mit dem christlichen Vol
verwachsenen und verschlungenen Kirchentypus der Basil
nur nicht ausschließen, sondern daß letztere, mit Freiheit
ihrer Idee aufgefaßt, so überaus zweckmäßig, dabei eine
unendlichen Mannigfaltigkeit der Auffassung und Au
bereits teilhaftig geworden und noch weiter fähig sei,
an Frevel grenzen würde, sie nicht zu berücksichtigen.

Nicht ganz in Uebereinstimmung mit diesem von i
gesprochenen, so durchaus wahren und folgereichen Gr
der freien Auffassung und Ausbildung des altchristliche
für evangelische Kirchen (einem Grundsatze, der allei
führen kann, daß wir dereinst zwar nicht gotische Dom
aber etwas schaffen, was nicht minder der altgeheiligte
lieferung, dem christlichen Gefühle, und den Bedingun
Gegenwart entsprechend, wie damals jene Dome, der
ebenso hoch und erhaben, wie sie, erscheinen wird), sucht
den sogenannten germanischen Gewölbebau für die Aus
der kirchlichen Grundform dringend zu empfehlen. Wen
mit seine Vorliebe für den germanischen Spitzbogenstil a
ficienten zu dem Resultate seiner Aufgabe mitwirken läß
jedoch weit entfernt, für diesen Baustil eine ausschließli
tung und Anwendung zu fordern. Er meint nur, daß e
für uns der volkstümliche bleiben wird. Endlich schließt
Betrachtungen mit folgenden Worten:

„Im allgemeinen aber scheint uns die Aufgabe
„und namentlich in Deutschland, die zu sein, daß ma
„mehr die Starrheit der Gegensätze zu überwinden suche,
„innerhalb eines wesenhaften Typus, der freien Entf

„entgegenstellen. Wir wollen wahrlich keiner Mischung des „wesentlich Verschiedenen das Wort reden, denn sie ist Zeichen „und Förderung des absterbenden Lebens; wir wollen freie „organische Entwickelung auch auf diesem Gebiete, und eine „solche Entwickelung ist Zeichen und Bedingung des naturgemäß „fortschreitenden Lebens. Dergleichen zu vermittelnde Gegensätze „sind Altar und Kanzel (der Gegensatz des Sakraments mit „Gebet und der Predigt), als sich gegenseitig feindliche Elemente: „von Langkirche und Viereckkirche, als ausschließlich abend- und „morgenländisch; von Bildnerei und Malerei: von Fresken und „Mosaik, geschichtlicher und symbolischer Malerei, von deutscher „und italienischer Auffassung des germanischen Stils, von Kuppel „und Spitzbogen, und manche andere. Die Ueberwindung dieser „Gegensätze ist bedingt durch die lebendige und thatkräftige Auf- „fassung der höheren Einheit beider, durch das Zurückführen „jedes der scheinbar entgegengesetzten Elemente auf ihren innersten „Kern, und durch die Anwendung eines jeden auf ein besonderes „Feld, dem ein anderes friedlich zur Seite stehen kann, endlich „vermittelst des Durchdringens des Volkstümlichen mit welt- „geschichtlichem Geiste. Auch in der Architektur läßt sich nichts „Altes buchstäblich wieder beleben, aber es entsteht selten oder „nie etwas Dauerndes ohne ein Anschließen an das Wesenhafte „der Vergangenheit. Fehlgriffe in Bauwerken lassen sich außer- „dem nicht verwischen, und sind bei Kirchen schmerzlicher als „bei anderen Gebäuden, und zwar im Verhälnis ihrer Größe „und Bedeutung."

Die Erfordernisse einer evangelischen Kirche sind nach ihm folgende:

Die Altarkirche. Sie tritt an die Stelle des katholischen Chores. Da aber die Feier des Abendmahles wesentlich eine Gemeindefeier ist, so wird die evangelische Altarkirche viel Raum erfordern, sowie die nötigen Vorrichtungen für das Verweilen der Abendmahlsgenossen, als einer in sich abgeschlossenen und

daß alles das, was Bunsen von einer evangelischen Kirche fordert, strikte Berücksichtigung bei der Anordnung des beistehenden Grundplanes gefunden hat. Derselbe entspricht dem Grundplane des Entwurfes Nr. 7, den er in den allgemeinsten Raumverteilungen wiedergibt.

Für diejenigen, welche den altchristlichen Typus der Basilika kennen, und aus einem bloßen Grundplane herauszulesen verstehen, zeigt es sich ohne weiteres, daß dieser Typus vollkommen ausgesprochen darin enthalten ist. Was ihn aber zu einem individuellen Ausdrucke desselben macht, das sind folgende durch lokale Verhältnisse, mehr noch durch innere Notwendigkeit bedungene Modifikationen desselben.

Die Altarkirche (der Chor) hat eine verhältnismäßig sehr bedeutende Ausdehnung in der Breite und Tiefe, weil diese ihrer hohen Bestimmung entspricht. Sie soll nicht mehr, wie in der römisch-katholischen Kirche, eine Priestergemeinschaft, im Gegensatze zu der Gemeinde, absondern, vielmehr statt der beschränkten Zahl der Priester einen bedeutenden Teil der Gemeinde aufnehmen und außerdem Geräumigkeit für das würdige Begehen der heiligen Handlung darbieten. Sie soll außerdem den Taufstein enthalten.

Die Predigtkirche ist breiter als bei den meisten Basiliken späterer Entwickelung, im Verhältnis zu ihrer Länge und zu den Seitenschiffen.

So wie der hohe Chor, als Priesterhürde, sich zu der Altarkirche umgestaltete, ebenso hat sich durch die Kirchenverbesserung die Bestimmung der Basilika durchaus verändert, indem sie zu einer Predigtkirche ward. Früher war es die heilige Börse, welche die an den verschiedenen Altären in nicht vereinter, unzusammenhängender Andacht begriffenen Gläubigen aufnahm, oder zu Kirchenceremonien ihre weiten Hallen bot; jetzt ist es der der Predigt und dem gemeinsamen Kirchengesang ausschließlich gewidmete Teil der Kirche.

Hier iſt nun die Gelegenheit, auf eine auffallende Lü
dem oftgedachten Werke aufmerkſam zu machen. Man v
ganz den Beweis, daß der Typus der Baſilika, nach ihrer
lich-germaniſchen Ausbildung, bei der Umwandlung in
Predigtkirche durchaus keiner Modifikationen bedürfe, n
auffällt, da bei dem analogen Falle der Umwandlun
katholiſchen Chores in eine Altarkirche es umſtändlich beſp
wird, daß bei dieſer Umwandlung der Chor in Form und
als der neuen Beſtimmung ebenfalls entſprechend, unge
beibehalten werden könne.

Nur findet man ein zweifelhaftes und gleich darauf
wieder zurückgenommenes Geſtändnis, „daß die Verkürzun
Langhauſes bei anſehnlicher Breite manche Vorteile habe“.
unterläßt es der Verfaſſer, bei ſeiner Aufgabe, das abendlä
römiſche Kirchenelement in ſeinen Entwickelungsphaſen z
folgen, die byzantiniſche Kirche, als ſeinem Stoffe ferner li
in ihren Ausbildungsſtufen näher zu betrachten. Es wir
einiges Allgemeinere darüber angedeutet. Dies iſt in Bezi
auf die Frage, wie Predigtkirchen ſich geſtalten ſollen, f
beklagen; weil es höchſt lehrreich und intereſſant geweſen
von einem ſolchen Forſcher zu erfahren, wie in der m
ländiſchen Kirche ſich die Empore, als eigentlich echt chri
Kirchenelement, im Gegenſatze zu den doppelten Säulen
der altheidniſchen und früh römiſch-chriſtlichen Baſilika, di
als eine Art von Emporen zu betrachten ſind, ausbildete.
orientaliſche Sitte des Abſonderns der Geſchlechter, wie übe
ſo auch bei dem Gottesdienſte, gab dazu die Veranlaſſun
der Gebrauch der Emporen wurde gerade zu derſelben Z
dem ganzen Oriente allgemein, wie in der abendländiſche
ſilika die doppelten Säulenordnungen übereinander all
veralten und bei Neubauten aus dieſer Zeit nicht weite
kommen.

Das Eigentümliche der chriſtlichen Empore beſteht aber

daß sie nicht mehr von den Hauptträgern des Gewölbes oder Daches, gleichsam gelegentlich, mit getragen wird, sondern daß zwischen den Pfeilern besondere Säulen von geringerem Umfange und mäßiger Höhe ausschließlich zu ihrer Unterstützung erforderlich sind. Ganz natürlich, denn sonst würden entweder, wie bei den ältesten Basiliken, die Emporkirchen zu hoch hinaufgerückt werden müssen, oder es würden für die Hauptstützen des Baues, wenn sie auch Mitträger dieser niedrigen Emporen sein sollen, sehr gedrückte und störende Verhältnisse entstehen. —

Den Einfluß, den das Morgenland, wie überhaupt, so auch auf die ganz eigentümliche Ausbildung des Kirchentypus in Deutschland und den germanischen Ländern des Occidents zwischen den Karolingern und den Hohenstaufen ausübte, wird zwar von dem gelehrten Verfasser der Schrift über Basiliken verneint (S. 59), nichtsdestoweniger zeigt er sich unbestreitbar thätig in den Kirchen des 9., 10., 11. und 12. Jahrhunderts, welche am ganzen Rhein hinunter, besonders zu Limburg an der Lahn, zu Bonn, Köln, Aachen u. s. f. und auch in anderen Regionen Deutschlands zerstreut liegen, an denen er sich, wie in mehreren von dem abendländischen Typus wesentlich verschiedenen Teilen, so auch ganz besonders an dem ausgebildeten Emporkirchenmotive ganz deutlich kund gibt. Auch hierin wurde der altgermanische (vorgotische) Kirchenbaustil durch das neu hinzutretende Element des Spitzbogens und des hohenstaufischen Pfeiler- und Strebenbaues in seiner weiteren Ausbildung gestört. Denn dieser spätere Spitzbogenstil (den man mit Unrecht den ausschließlich germanischen nennt) war seinem innersten Wesen nach dem Emporkirchenelemente feindlich.

Auch das Bestreben nach der Gewinnung möglichst breiter Mittelschiffe zeigt sich in diesen vorgotischen Basiliken, ein Bestreben, was, unserem evangelischen Kirchensysteme günstig, ebenso feindlich durch den Geist des Spitzbogenstiles bekämpft wird, wie jene Emporkirchen.

Doch es bietet sich Gelegenheit, hierauf zurückzukommen; wo sich dann zugleich zeigen wird, daß das Umgehen jener Fragen von seiten eines unbedingten Verehrers des von ihm als vorzugsweise germanisch bezeichneten Spitzbogenstils vielleicht nicht ganz ohne Absicht war, indem die aus ihrer Erörterung hervorgehenden Schlußfolgen diesem Baustile, in Bezug auf seine Anwendbarkeit für evangelische Kirchen, nicht sonderlich günstig sind.

Kommen wir wieder auf die Anwendung des Grundtypus der Basilika als Predigtkirche zurück, so ergibt sich aus den Anforderungen, die man an letztere zu machen hat, daß man den Seitenschiffen, wegen ihres sekundären Nutzens, als Mittel zu zeitweiliger Erweiterung der Kirche, und zu der nötigen freien Cirkulation, eine mindere Wichtigkeit im Vergleich zu dem für das Hören und Sehen des Predigers vorzugsweise günstigen Mittelschiffe beilegen, daß also das letztere im Vergleich zu den Seitenschiffen mehr Flächenraum einnehmen muß als früher. Die Vierung, welche aus der Durchkreuzung des Mittelschiffes mit dem Querschiffe entsteht, bildet offenbar den günstigsten Raum für die Predigtkirche. Ihn so groß zu machen, wie es die allgemeinen Raumbedingungen und die kirchliche Grundidee gestatten, ist daher notwendig. Seine Ausdehnung aber ist abhängig von der Weite des Mittelschiffes. Nächst der Vierung sind die Kreuzesarme, mit kurzen und weiten Verhältnissen, für die Predigtkirche zu berücksichtigen. Auch ihre Weite ist abhängig von der Weite des Hauptschiffes.

Bei der im Spitzbogenstil konstruierten Basilika muß das Mittelschiff, aus struktiven und damit eng verflochtenen ästhetischen Gründen, in seiner Breite ein Verhältnis zu seinen Seitenschiffen haben, wie die Diagonale zu der Seite des Quadrates; nur geringe Abweichungen von diesem Verhältnisse, nach der einen oder der anderen Seite hin, sind gestattet. Ja die Beobachtung an den besten Mustern lehrt, daß diese Breite des

Mittelschiffes als Maximum betrachtet wurde. Nimmt man die Seite eines Quadrates zu eins an, so beträgt die Diagonale desselben 1,4142. Hieraus ergibt sich, daß bei einer im Spitzbogenstil erbauten Predigtkirche in Form eines Langhauses der für das Hören und Sehen des Predigers günstige Raum zu dem für diesen Zweck unbrauchbaren sich nicht einmal wie anderthalb zu zwei verhält. Eine unmäßige Raumverschwendung, — um so bedenklicher, weil die Vierung und die Kreuzesarme ebenfalls beschränktere Verhältnisse dadurch bekommen, und weil die Emporkirchen durch den inneren Organismus des Spitzbogenstils ausgeschlossen bleiben.

Noch ist der Beweis nicht gegeben worden, daß der evangelische Gottesdienst ausdrücklich Emporkirchen vorschreibt.

Schon das überall wahrnehmbare Einbauen von Emporkirchen zwischen die gotischen Pfeiler solcher Kirchen, die ursprünglich dem römisch-katholischen Kultus gewidmet waren, — eine Erscheinung, die in ihrem gleichzeitigen und allgemeinen Hervortreten, gewiß mit Unrecht, einem falschen Streben und dem Ungeschmack der Zeiten zugeschrieben wird, sondern auf einen wirklich gefühlten Mangel hindeutet — kann als Beweis dienen. Verunglückte, oder ungenügende Versuche einer dem Kirchenbaustil überhaupt nich günstigen Geschmacksperiode dürfen nicht so ganz außer Acht gelassen werden, wie es von ästhetischen Laien meistens geschieht. Es läßt sich kein Jahrhundert aus der Weltgeschichte streichen, und soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen (welches zu leugnen ein antiquarischer Gedanke ist, dessen Verkörperung zu gelehrten Abhandlungen aus Stein und Mörtel führte), so muß sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben, und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen. Befangenheit im Hervor-

bringen selbständiger Werke ist der Grundfehler, warum unsere Monumente keinen Eindruck, oder wenigstens nicht den mächtigen, unvertilgbaren Eindruck einer Offenbarung, wie die vergangener Zeiten, auf uns machen. Die meisten sind entweder im besten Falle gespenstische Phantasmagorien aus der Vergangenheit, oder die abenteuerlichen Versuche eines durchaus originell sein wollenden Oppositionsgeistes, der alle historische Notwendigkeit leugnet, und eben auch durch den überwiegenden Einfluß der Gelehrten, der Kritiker und Aesthetiker auf unsere Kunst par contrecoup hervorgerufen wird.

Der Beweis, daß Emporkirchen ein notwendiges Element der evangelischen Predigtkirche sind, ergibt sich aber auch aus der Natur der Sache selbst. Ist die Predigtkirche räumlich beschränkt, so wird wegen der Platzgewinnung die Empore notwendig. Ist jene weit, so wird sie deshalb dennoch bleiben, weil der menschlichen Stimme ihre bestimmten Schranken gesetzt sind, und weil leicht begreiflicherweise jeder dem Prediger so nahe wie möglich zu treten bestrebt sein wird. —

Somit sind Emporkirchen historisch als christliches Element begründet, sie sind national (da sie sich in deutschen Kirchen der Vorzeit wie der letztvergangenen Zeit finden) und sie sind nützlich, sogar notwendig. Der Architekt mußte sie also in seinem Projekte mit aufnehmen, um so mehr, als lokale, durch das Programm näher bezeichnete Bedingungen ihn dazu zwangen, wie eine demnächst folgende Vergleichung der materiellen Räumlichkeit, die sein Plan, in dieser Beziehung mit anderen möglichen Kombinationen verglichen, darbietet, beweisen wird.

Die Kreuzesarme sind von der Breite des Mittelschiffes, sie laden wenig aus, und sind apsidenartig gebaucht.

Die Zweckmäßigkeit dieser Anordnung wird im allgemeinen schon von selbst einleuchtend sein. Außerdem machte sein Gefühl, bestätigt durch angestellte Beobachtungen, dem Architekten die Nischenform derselben in akustischer Hinsicht empfehlenswert.

Auch hier befinden sich Emporkirchen.

Ebenso ist die Abstumpfung der scharfen Ecken, die an der Vierung entstehen, durch die Aufgabe bedungen. Der Hauptraum wird dadurch vergrößert und der Aufblick von den Kreuzesarmen auf die Altarkirche und die Kanzel ermöglicht.

Um nun alles zusammenzufassen, was sich als die Idee des Architekten für seine Predigtkirche ergibt, so ist es folgendes:

Die aus der Durchkreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes entstehende weite Vierung mit abgestumpften Eckpfeilern bildet den Kern derselben. An diese schließen sich rechts und links die weiten Kreuzesflügel ergänzend an. Sie sind im Bogen geschlossen und mit Emporkirchen versehen. Das Hauptschiff ist seiner ganzen Länge nach in seiner vertikalen Ausmessung in zwei Teile geteilt. Der obere Teil (die Empore) enthält viel Platz für Andächtige, den Sängerchor und die Orgel. Alle die genannten Teile sind mit feststehenden Vorrichtungen zum Sitzen, außer den nötigen Gängen, versehen. Nicht so der untere Teil des Schiffes, zwischen den Trägern der Emporkirche. Dieser ist als Vorkirche, nur für größere Kirchenfeste als integrierender Teil der Predigtkirche zu betrachten. Bei der gewöhnlichen Sonntagsfeier ist er mit gewirkten Teppichen, die zwischen den Säulen aufgehängt werden, von der eigentlichen Predigtkirche zu trennen. Er muß durch seine Architektur vorbereitend auf das Gemüt der Andächtigen wirken. Die Teppiche sind für sich betrachtet ein glückliches Motiv, das, altchristlichen Ursprunges, zur würdigen Ausstattung des Tempels beliebig ausgebeutet werden kann. Sie befördern die kirchliche Weihe und die für Andacht zur Predigt nötige Abgeschlossenheit besser als das Verschließen der Kirchthüren, das bei evangelischem Predigtgottesdienste fast überall Sitte geworden ist, und recht eigentlich gegen allen uraltherkömmlichen Christengebrauch verstößt. Aber sie haben auch noch den praktischen Nutzen, daß sie das in jedem kirchlichen Gebäude, wes Stiles es sein mag, unvermeidliche

Hallen der Töne dämpfen und dazu beitragen, daß die P
überall verſtändlicher ſei. Bei der Aufführung von Oratorien
werden die Teppiche beſeitigt, oder zurückgeſchoben, weil
andere akuſtiſche Bedingungen eintreten. Die Kanzel iſt
einen abgeſtumpften Ecke der Vierung aufzuſtellen. Dor
ſpricht ſie am beſten allen Anforderungen*), die gemacht
können. Die Seitenſchiffe der Baſilika ſtellen um dieſen
Geſamte der Predigtkirche bildenden mehrgegliederten Kern
noch immer geräumigen Umgang her, der das Ganze umſ
und vielleicht nach außen gar nicht mit Glasfenſtern z
ſehen iſt. Hier iſt der Ort, wo die Idee des bei uns
ſchafften altchriſtlichen Gebrauches der Verbindung des
ackers mit der Kirche ſich ſymboliſch andeuten oder verk
läßt, indem man ihn mit Denkmälern frommer und ver
Verſtorbener, und mit dahin deutenden Darſtellungen ſ
Auch er hat ſeine praktiſche Notwendigkeit.

Zum Schluſſe dieſer die Predigtkirche betreffenden E
rungen ſcheint es angebracht, einer falſchen Vorſtellung zu beg
als ob durch eine der beſchriebenen ähnliche Anordnung, m
breiten Mittelſchiffe und den Emporen, die Kirche etwas Theat
Konzertſaalartiges, Salonähnliches u. ſ. w. notwendig beko
müſſe. Man kann diejenigen, die behaupten, daß ein
münſterähnliches Gebäude den Bedingungen einer Predig
am meiſten entſpreche, und ſogar akuſtiſche Gründe dafür g
machen, mit ihren eigenen Waffen bekämpfen, wenn ſie z
hinzufügen, daß eine dem Runden und Quadratiſchen ſi
nähernde Grundform an den Konzert- oder Hörſaal eri
Hört und ſieht man in den Räumen, die ſie anempfehlen, w
am beſten, nun ſo muß man die Konzert- und Hörſäle

*) In dem großen zu der Konkurrenz eingereichten Plane ſt
Kanzel neben dem Altare, an dem vorderſten Rande der Altarkirch
Architekt hat ſich ſpäter davon überzeugt, daß hier ihre paſſende
nicht iſt. Anmerk. d. R

allem die Theater, eben auch so bauen. Denn Schall ist Schall, er mag geistlich oder weltlich sein. Profanes und heiliges Wort gehorcht denselben akustischen Gesetzen und erheischt dieselben Bedingungen des Hörens. Dasselbe gilt vom Sehen profaner und heiliger Gegenstände. Das Charakteristische, was beide Anstalten, profane und heilige, unterscheidet, liegt aber in dem Stile, der aus gleichen Elementen die entgegengesetztesten Wirkungen auf das Gemüt durch die Darstellung und Behandlung hervorzurufen vermag. Ebenderselbe Unterschied, der zwischen dem Vortrage eines Professors und der Predigt eines Kanzelredners stattfindet, obschon beide, materiell betrachtet, dasselbe thun, unterscheidet auch eine wohlgeordnete Predigtkirche von einem Hörsaale. Denselben Gegensatz hatte man zu bekämpfen und zu verbinden, als aus dem heidnischen Gerichtshofe sich das Urbild aller christlichen Tempel entfaltete. Man glaubt mit ein paar Beispielen beweisen zu können, daß man entweder auf oder unter den Emporkirchen nichts höre. Sie könnten durch viele Beispiele des Gegenteiles widerlegt werden, wenn Beispiele überhaupt Beweiskraft hätten. Man hört doch (wenn es in dem Sinne der obigen Bemerkung erlaubt ist, Profanes mit Heiligem materiell zu vergleichen) in den Rängen eines gut gebauten Theaters ebensogut wie in dem Parterre. Der Schall senkt sich weder, noch steigt er. Er geht nach allen Richtungen hinaus, am weitesten nach vorn. Solche aus der Luft gegriffene Einwürfe können von der festen Ueberzeugung nicht abbringen, daß die Emporen ein wesentliches Element evangelischer Predigtkirchen sind. Ebenso behauptet man auch, daß der Schall durch Pfeiler gebrochen werden müsse. Sei es; aber die Pfeiler können so stehen, daß sie sich nicht zwischen dem Hörer und dem Prediger befinden. Die Wirkung der Schallbrechung wird, ohne die offenbaren Unbequemlichkeiten, die ein dicker Pfeiler mitten in dem Predigtsaale doch unbestritten hat, ganz dieselbe bleiben.

Es bleibt noch übrig, den Grundplan
gewählte Stellung des Turmes über der
mit Gründen zu rechtfertigen. Dies iſt die
ſich der Turm organiſch aus dem Ganzen e
auch Bunſen, Seite 50, ſehr richtig anführt.

Den Turm vor den Eingang zu ſtellen
organiſches, wenn auch durch das Herkom
Auskunftsmittel. Dieſe Stellung läßt ſich
langen Baſiliken, deren Anwendung für uns
die durch das Programm vorgeſchriebenen Din
machen (ſo wie ſie denn überhaupt dem
evangeliſchen Gottesdienſte nicht zuſagen),
rechtfertigen. Bei Gotteshäuſern von ge-
drängter, quadratiſcher oder ihr ſich an-
nähernder Form iſt ſie durchaus verwerf-
lich. Ein Turm vor einer kurzen Kirche
nimmt ſich aus wie ein Federbuſch an
einer Mütze. Wie ſehr außerdem ein vor
die Front vorgeſchobener Turm den Platz
beengt, erweiſt ſich aus nebenſtehendem
Holzſchnitte, welcher ungefähr dem Urbilde
des Verfaſſers der „Andeutungen", auf den
Nikolaikirchenplatz, unter Beobachtung der di
vorgezeichneten Hauptdimenſionen angewende

Man ſieht, wie der vorgeſchobene Tu
dazu beiträgt, die beſchränkte Räumlichkeit
der Altarkirche, oder auf Koſten der Predig
Dies iſt um ſo bedenklicher, als die ſchlan
hältniſſe des gotiſchen Domes notwendig a
Entwickelung nach der Länge erheiſchen. I
der Rhythmus der Pfeiler und Gewölbkappe
falten, und es fehlt der Perſpektive des
Standpunkt als der Rahmen, ohne welche

möglich ist. Es gibt keinen Vordergrund dafür. Dies führt auf folgende Bemerkung:

Die Schönheiten gotischer Münster sind zum Teil auf perspektivische oder malerische Wirkungen, sowie auf zugleich im Zeitmomente übersehbare Wiederholung gleicher Teile begründet. Auch hierin isoliert sich der mittelalterliche Baustil. Die eigentlich architektonischen Schönheiten der byzantinisch-romanischen Kirche lassen sich in ihrer Wirkung auf das Gemüt mehr mit der Musik oder der Poesie vergleichen. Sie wirken in einer Reihe von in der Zeit aufeinander folgenden Eindrücken, die sich in dem empfänglichen Menschengemüte zu einer harmonischen Stimmung verbinden. Es gehört dazu eine größere Einfachheit und Abwechselung in den Massen, sowie markiertere Sonderung der Teile, deren Eindrücke sich in hinreichender, selbst der Einzelheiten sich bewußter Klarheit auf spätere Eindrücke übertragen und mit letzteren zu einer Gesamtwirkung verbinden.

Man kann, wenn man die Richtigkeit des Gesagten zuläßt, die freilich nicht mathematisch bewiesen werden kann, darin eine Rechtfertigung oder vielmehr einen Schlüssel zur richtigen Beurteilung des von dem Verfasser ausgeführten, in Fig. 19 im Grundplan wiedergegebenen Entwurfes erkennen; er hat dabei davon abgesehen, daß das Innere durch einen einzigen Ueberblick sich ganz darstelle. Die hohe Kreuzesübertwölbung läßt sich beim Eintritt nur ahnen. Nicht auf Ueberraschungen, sondern auf sich einander vorbereitende Wirkungen und auf eine Folge von Eindrücken hat er gerechnet.

Für kurze Münster läßt sich daraus folgern, daß sie ihrer Wesenheit nicht entsprechen, und die Verkrüppelung eines an sich herrlichen Prinzips sind.

Nicht ohne Interesse und in mancher Beziehung bestätigend für das Gesagte dürfte die folgende Berechnung des materiellen Platzes sein, den der Plan Fig. 19, verglichen mit den Anforde-

danke durch die Konstruktion sich verkörpern soll, und hier wird es leider die Notwendigkeit der Selbstverteidigung erheischen, mit den gelehrten Verfassern der öfter angezogenen Schriften in offene Opposition zu treten.

Vorher aber sei es gestattet, drei oder vier Sätze zu stellen und durchzuführen, von deren innerer Wahrheit oder Irrtümlichkeit die Entscheidung über Wert oder Unwert des Entwurfes, dessen Rechtfertigung Gegenstand dieses Aufsatzes ist, zum Teil abhängen mag.

Erster Satz. Der Spitzbogen ist das fruchtbarste Element, das seit der Erfindung des Gewölbes der Baukunst zugeteilt worden ist; aber es ist unrichtig, ihn als eine absolute und überall Anwendung findende Vervollkommnung des Wölbeprinzips zu betrachten.

Beweis. Seine innere Wesenheit ist unzertrennbar von schlanken emporstrebenden Verhältnissen. Dieses als Axiom vorausgesetzt, läßt sich folgern, daß der Spitzbogen keine sehr weite Spannungen zuläßt, obgleich der Schub des Spitzbogengewölbes geringer ist, als der des Rundbogens. Denn bei Spannungen, die eine gewisse Grenze überschreiten, würde eine unmäßige Höhe diesen entsprechend erforderlich sein, um die, der Wesenheit des Spitzbogenstils eigentümlichen schlanken Verhältnisse zu gewinnen. Dadurch würde aber der Kämpfer oder Ansatz der Bogen zu hoch hinaufgerückt werden, und die Stabilität der Pfeiler leiden, die nach Maßgabe ihrer Höhe abnimmt. Außerdem würden es selten die Umstände gestatten, so kolossale Höhenverhältnisse anzuwenden. Dies ist der struktive Grund, warum bei den drei- und mehrschiffigen Basiliken sogenannt germanischer Konstruktion das Mittelschiff, im Verhältnis zu den Seitenschiffen, eine viel geringere Breite hat, als bei den älteren Basiliken.

Es ist ohne Verkennung oder absichtliche Verletzung der Gesetze, die das eigentliche Wesen dieser Bauart ausmachen, nicht

sogenannt germanischen Pfeilerbau befremden mag, ist nichtsdestoweniger erweislichermaßen wahr. Er zeigt sich im Keime früher wo anders als gerade in Deutschland. Seiner Ausbildung wurde er entgegengeführt in Frankreich, der Normandie, England, Deutschland, Italien, kurz in allen Gegenden des damals civilisierten Abendlandes. Er hat sich in allen diesen Ländern eben auch eigentümlich, je nach Brauch und Klima, fortgebildet wie bei uns. Nur insofern diesem Baustile bei uns der deutsche Stempel aufgedrückt ist, sind wir berechtigt, ihn einen vaterländischen zu nennen. In seiner wahren und allgemeinen Bedeutung ist er der Stil des Mittelalters, der architektonische Ausdruck jener Zeit. Es ist wahr, daß er bei uns, mehr als irgendwo, „tiefsinnig und klar, kühn und reich, edel und keusch" als Kirche hervortritt. Aber dieselben Tugenden, welche das Genie der Deutschen von sich auf ihre Bauwerke übertrug, beseelten sie auch früher, als sie noch den Pfeilerbau mit Rundbogen, den byzantinisch-romanischen Kirchentypus für sich und ihre klimatischen und sittlichen Zustände ausbildeten.

Die deutschen Kirchen aus der Zeit zwischen den Karolingern und den Hohenstaufen stehen in demselben Gegensatze nationaler Individualität gegenüber dem allgemeinen Ausdrucke der Baukunst jener Zeiten; sie sind auch echt deutsch zu nennen.

Kurz, der Faktor echt germanischer Volkstümlichkeit, der nach dem Verfasser der „Andeutungen" im Verein mit der Grundidee der christlichen Kirche zu dem reinen Produkte der gotischen Kirche geführt haben soll, bleibt ein konstanter Faktor, er wirkt als solcher unbewußt zu allen Zeiten. Sogar in unserer durch die Gelehrsamkeit konfus gemachten Zeit bleibt er noch wirksam. Aber zu dem lebhafteren nationalen Selbstbewußtsein jener Zeit gesellte sich damals noch ein anderer Faktor, wodurch das Produkt bedungen wird, welches in dem gotischen Dome uns so herrlich entgegentritt. Dieser Faktor ist der romantische Geist des 13. Jahrhunderts. Es wird schwer sein, für ihn den kürzesten

Ausdruck zu finden. Er tritt uns verkörpert in ſeinen Ba
entgegen, wie er in den Romanen vom Gral und de
runde und in den Minneliedern märchenhaft und phant
uns ſpricht. Dieſer Geiſt lebte in dem großen Saladin,
dem Herzen des löwenmütigen Richard, in Philipp Aug
in dem blutigen Kaiſer und Minneſänger Heinrich VI.
wurden die ſittlichen Elemente des Orients und Occide
Nordens und des Südens mehr durcheinander geworfen
miſcht, wie gerade damals. Es iſt der Geiſt der Schola
in dem künſtlichen Gleichgewichte der Gegenſätze ſich ku
Iſt er, ſelbſt in ſeinen durch landſchaftliche Verwa
uns näherſtehenden Erſcheinungen, wohl dem Geiſte des 1
hunderts entſprechend? Und können Bildungen aus die
auf die unſerige paſſen? So wahr wie die Sage der Nib
uns näher ſteht als Parzival, Titurel, Vigalois und
phantaſtiſchen Lieder des 13. Jahrhunderts, ebenſo wah
daß die vorgotiſche Rundbogenarchitektur unſerer Zei
ſteht als der Spitzbogen. Dieſer Bauſtil, deſſen echt n
Entwickelung durch das hinzugekommene Element des Spi
geſtört wurde, hat ſich ſelbſt nicht überlebt, wie der got
iſt teils aus dieſem Grunde einer ferneren Ausbildung
teils an ſich biegſamer und weniger exkluſiv. Die fremd
mente, die er in ſich trägt, die Gegenſätze, die er verei
analog dem Stande unſerer Bildung, die fremde Erzi
ſtoffe aus allen vergangenen Jahrhunderten weder ver
kann noch ſoll, ja ſie enthalten ſogar eine tiefe Symb
Chriſtentums, das aus dem Oriente herüberkommend,
Trümmern antiker Bildung ſeinen triumphierenden Tempe
Es kommt auch hier auf eine nationale Auffaſſung an,
national zu ſein.

Vierter Satz. Wenn ein Künſtler bei dem B
ſeinen Stoff ſelbſtändig zu behandeln, nicht in abente
Willkür verfallen will, muß er durchaus das hiſtoriſche

der Aufgabe, den Typus kennen und respektieren. Aber es ist gewiß seinem inneren Schaffen ersprießlicher, wenn er diesen Typus in seinen ersten Keimen beobachtet, wo er am nacktesten hervortritt, als wenn er umgekehrt den Anknüpfungspunkt seines Schaffens in den Perioden höchster Kunstvollendung, die doch immer nur in Beziehung auf Zeit und Verhältnisse nicht absolut vollkommene Werke hervorbrachten, sucht. Die begeisterten Nachahmer des Raphael und Michel Angelo wurden nichts wie Manieristen; die neue deutsche Malerschule bildete sich dadurch selbstschaffend hervor, daß sie davon ausging, wovon jene Meister gelernt hatten. Der Ausgangspunkt war derselbe, das Ziel mußte natürlich in dem 19. Jahrhundert ein anderes sein, als in dem sechzehnten.

Unsere Kirchen sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein. Man soll sie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jahrhunderts halten müssen. Man begeht sonst ein Plagiat an der Vergangenheit und belügt die Zukunft. Am schmählichsten aber behandelt man die Gegenwart, denn man spricht ihr die Existenz ab und beraubt sie der monumentalen Urkunden.

Was soll man aber gar zu der Behauptung sagen: die Kirche müsse als solche sich nicht als das Werk der Gegenwart erkennen lassen. Dieser Kontrast mit der Gegenwart sei für heilige Zwecke ersprießlich, ja sogar notwendig. Dies hieße entweder denselben Mustern das Urteil sprechen, die wir nachahmen sollen (denn sie waren ganz neue Schöpfungen zu ihrer Zeit), oder unserer gegenwärtigen Zeit im allgemeinen, als einer unheiligen, der wahren Gottesverehrung in Christo unempfänglichen. Diese Beleidigung mag das Jahrhundert verfechten. Schlechter als das dreizehnte ist es gewiß nicht.

Nach diesen Vorausschickungen sei es gestattet, den Entwickelungsgang, den das Projekt aus diesen allgemeinen Grundsätzen zu seiner speciellen Verkörperung nahm, mit wenigem anzudeuten.

Form und Bauſtil genau vorgeſchrieben worden, anſtatt hierin volle Freiheit zu geſtatten.

Auch gegen das Herkommen ſündigt ein überwölbter Turm keineswegs; denn er findet ſich aus uralter Zeit als Wahrzeichen in dem Wappen Hamburgs; Gertruden- ſowie Michaeliskirche boten und bieten dieſelbe Form dar. Will man gründlicher ſein und auf das Prinzip der Konſtruktion zurückkehren, welche letztere, dem ausdrücklichen Verlangen des Programmes gemäß, alles Holz ausſchließen ſoll, ſo wird man von ſelbſt, gleichſam wider Willen, auf das auch von außen ſichtbare Gewölbe zurückkommen*). Es iſt faſt anzunehmen, daß ſelbſt die eifrigſten Verfechter des angeblich durchaus konſtruktiven Prinzips in der gotiſchen oder germaniſchen Bauweiſe in Verlegenheit geraten würden, wenn ſie das ſteinerne Spitzdach gotiſcher Türme, als Nachbildung der hölzernen, in konſtruktiver Beziehung in Schutz nehmen ſollten, wenn ſchon die Sinnigkeit unſerer Vorfahren dabei das Möglichſte künſtleriſcher Benutzung des Gegebenen und techniſcher Ueberwindung des Materiellen that. —

So ſchwierig den Sachverſtändigen die Beantwortung ſolcher und ähnlicher Fragen erſcheinen mag, ebenſo leicht wird ſie manchen

---

*) Es ließe ſich, als Seitenſtück zu der poetiſchen Lobrede auf die Spitztürme und den gotiſchen Pfeilerbau in den „Andeutungen“ manches zu Gunſten der Turmkuppel deuten. In ihr konnte man das Sinnbild der Harmonie des Weltalls, der Vereinigung der Gegenſätze des Fleiſches und des Geiſtes in Chriſto, des Endzieles und Ideales, wonach wir unſere innere Welt zu bilden haben, erkennen: Im Kontraſte zu der in dem Spitzturme ſymboliſierten einſeitig asceticſchen Richtung der Gottesverehrung und gänzlichen Trennung des Geiſtes vom Fleiſche. Aber man iſt weder Exeget noch Dichter, und es kommt dem ausübenden Architekten nicht zu, die tiefen Bedeutungen und Schönheiten althergebrachter künſtleriſcher Motive zu deuteln und zu zergliedern. Meiſtens geht dabei der Flügelſtaub, der feine Flaum der Idee durch den Hauch des Wortes mehr oder weniger verloren. Anmerk. d. Verf.

3. Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau*).

Die Ansichten, welche unlängst in einem im „Hamburger Korrespondenten" mitgeteilten Aufsatze, über die zweckmäßigste Form protestantischer Kirchen, ausgesprochen worden sind, gehen dahin, daß die Form des gotischen Münsters, oder das Langhaus, ohne Emporkirchen, die geschickteste sowohl für katholische als für protestantische Kirchen sei, daß alle, erst seit wenigen Decennien gemachten Versuche, eine andere Grundform in Anwendung zu bringen, zu unglücklichen Resultaten geführt haben, daß sie auch ferner unglücklich ausfallen müssen, daß endlich der feierliche Eindruck eines gotischen Langhauses auf keine andere Weise ersetzt werden könne, sondern man unvermeidlich in den Theaterstil falle, wenn man dasselbe verlasse. Es wird nicht schwer fallen, die Unhaltbarkeit dieser Behauptungen darzulegen.

Der evangelische Gottesdienst ist von dem römisch-katholischen wesentlich verschieden, der Verfasser des Aufsatzes mag noch so sehr auf der Identität beider bestehen. Denn, um alles unberührt zu lassen, was auf die sichtbare Kirche keinen unmittelbaren Einfluß hat, der katholische Gottesdienst basiert auf dem täglichen Opferdienst der Messe, der in großen Kirchen, auf vielen, den verschiedenen Heiligen gewidmeten Altären oft gleichzeitig gehalten wird. Der römische Ritus schreibt ferner feierliche Umgänge in den Kirchen vor, sowohl der Priester als auch zuweilen der ganzen Gemeinde, wodurch eine vollkommen freie, nicht durch Betpulte und Bänke beengte Cirkulation in dem

*) Neue hamburgische Blätter 1845 Nr. 12.

das gemeinsame Gebet und den Gesang. Wir brauchen also nur einen Altar, mit Altartisch und geräumigem Umgang, bequem zur Verteilung des heiligen Abendmahles. Wir brauchen ferner als zweites Erfordernis dem Range nach, einen Tempel für das gemeinsame Gebet, den gemeinsamen Gesang und die Predigt. Die Gemeinde bildet weit mehr ein Ganzes, Zusammenwirkendes, als bei den Katholiken. Damit dies Zusammenwirken möglich sei, darf sich die Gemeinde nicht zu weit zerstreuen. Die gedrungenen, quadratischen oder dem Kreise sich annähernden Grundformen fassen am meisten Menschen, ohne zu große Entfernungen. Sie sind daher notwendig für diese Zwecke die besten. — In der That bedarf es nicht erst optischer und akustischer Beweise, um zu wissen, daß man in der Nähe besser sieht und hört, als aus der Ferne, und daß dicke Pfeiler, vorzüglich wenn sie nicht von Glas sind, beides, Hören und Sehen verhindern. Gedrungene Räume lassen sich mit Vermeidung dieser, dem Langschiff notwendigen Pfeiler, leicht überdecken. Solche Gründe haben auch sicher die Stifter der ersten selbständigen christlichen Kirchen in Konstantinopel, Ravenna, Antiochien, Mailand, Venedig u. s. w. schon in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung veranlaßt, die quadratische oder achteckige Grundform für dieselben zu wählen, indem man von der Basilikenform, als der unzweckmäßigen, abließ.

Als drittes Erfordernis kann bei evangelischen Kirchen die Vorkirche nicht fehlen. Sie ist ebenfalls eine uralte Einrichtung, vortrefflich ausgedacht, um durch sie eine Erweiterung des Tempels bei gewissen großen Kirchenfeiern zu ermöglichen. Sie gestattet den Vorteil einer willkürlichen, dem Erfordernis angemessenen Beschränkung oder Erweiterung der Kirchenräume. Die Langhäuser haben diese Elasticität, diese Fügsamkeit, je nach den Umständen, keineswegs. Sie sind entweder für gewöhnliche Kirchentage zu groß, oder für große Feste unzureichend.

Andere Accessorien der Kirche, die auf die Hauptform keinen

rung zeigt dies überall. Ein Teil des Publikums muß sich also drehen, wenn die Predigt angeht, oder dem Pastor den Rücken zuwenden. Beides gleich große Uebelstände, die bei der gedrungenen Form vermieden werden.

Eine Hauptsache ist aber noch bei dem ganzen Streite, daß der vorgeschriebene Raum bei der neuen Nikolaikirche gar nicht gestattet, ein Langschiff ohne Emporen in Anwendung zu bringen, wenn man nicht in die gröbsten Widersprüche geraten will. Ein kurzes Münster bleibt immer nur ein Stück, ein Stumpf von einem Münster. Der Rhythmus der oft nach einander regelmäßig wiederholten Pfeiler und Kreuzkappen wird sich der Kürze wegen nicht klar aussprechen; die hohen Erwartungen, die man von der Anwendung dieses an sich schönen Motives hegte, werden sich schmerzlich getäuscht sehen. Man vergleiche nur die Grundpläne der herrlichen Münster zu Ulm, Freiburg, Meißen, Magdeburg u. s. w. mit denjenigen, die in Form eines Langschiffes für den St. Nikolaibau gemacht worden. Man wird sich dann von der Wahrheit des Gesagten überzeugen, oder von blindem Enthusiasmus für diese Form befangen sein. Außerdem möchte es sehr ratsam sein, doch vorher genau zu berechnen, ob unten auch wirklich Raum genug bleibt, für die vielen Sitz- und Stehplätze, die gefordert werden.

Was der Verfasser des oben erwähnten Artikels von den verunglückten Versuchen sagt, die erst seit einigen Jahren gemacht wären, eine eigene Form für protestantische Kirchen zu erfinden, ließe sich faktisch dadurch widerlegen, daß unter vielen anderen Beispielen die Frauenkirche in Dresden weder von so später Zeit herrührt, noch als ein verunglückter Versuch zu qualifizieren ist. Aber zugegeben, daß alles bisher Gemachte nicht genügte, ist dies ein Beweis, daß man bei der offenbar unpassenden Form altkatholischer Kirchen beharren müsse? Man wollte erfinden, was längst schon erfunden war, und der Geschmack der Zeit, in welche diese Versuche fallen, war dem Kirchen-

4. Reise nach Belgien im Monat Oktober 1849*).

Amiens.

Mein Ausflug von Paris nach Belgien, obgleich in seinem Hauptzwecke erfolglos und in der Erinnerung getrübt durch bittere Enttäuschungen und Krankheit, war für mich dennoch nicht ohne künstlerische Erhebungen und geistige Stärkung in dieser Zeit des Exils.

Es gelang mir, mich momentan meinen trüben Gedanken und den Trakasserien der Gegenwart in dem Studium der Kunst und in dem Genusse der durch schönes Herbstwetter ernst lächelnden Natur zu entziehen. Ich glaubte mich in meine Jugend, in jene arbeitsvollen aber sorgenlosen Jahre meiner Kunstreisen versetzt, als ich in Gesellschaft des liebenswürdigen und geschickten Architekten Stilling aus Kopenhagen die malerischen Straßen der alten, halbverödeten Stadt Brügge durchwanderte, die zahllosen Denkwürdigkeiten, welche sie in ihren wohlerhaltenen mittelalterlichen Bauwerken besitzt, bald im reinen Glanze eines wolkenlosen Herbsttages, bald im Nebel des Morgens oder bei dem falben, schattenvollen Schimmer des Mondes aufsuchte und einige flüchtige Erinnerungen davon in meinem Album sammelte. Schon vorher hatte ich zuerst in Amiens, hernach in Gent Station gemacht, nach welchem letzteren Orte eine

---

*) Zuerst erschienen in: Romberg, Zeitschrift für praktische Baukunde. Jahrgang 1849.

entnommen. Damals suchten die Architekten eine Ehre und für ihre Werke eine charakteristische Schönheit in der Anwendung des dem Boden angehörigen Stoffes, jetzt sucht man dort wie anderwärts im Gegenteil seinen Werken durch auswärtige Steine einen fremdartigen und verfehlten Reiz zu leihen.

Die Gliederung des Grundplanes*), die Leichtigkeit und Eurhythmie seiner Teile macht denselben meiner Ansicht nach zu einem unübertrefflichen Muster, dessen Reize noch durch den seltenen Vorzug einer ungestörten Einheit in der Conception erhöht werden. Er ist aus einem einzigen Gusse und übertrifft den ohne Zweifel nach französischem Vorbild entworfenen Kölner Dom bei weitem.

Das Mittelschiff hat weniger Spannung als bei letzterem und bildet gerade das Dritteil der ganzen inneren Weite der Kirche. Es erhebt sich in kühnen, überragenden Verhältnissen über die vergleichsweise niedrigen Seitenschiffe, so daß die Seitenfenster des Mittelschiffes ein hohes unverkümmertes Verhältnis zeigen, dessen mächtige Wirkung sich gleichmäßig von außen und von innen kund gibt.

Ich habe in einer Broschüre, die bei Veranlassung jenes für mich so unglücklich ausgefallenen Kampfes um die Nikolaikirche in Hamburg herauskam, behauptet und der Hauptsache nach auch bewiesen, daß der Spitzbogen eine willkürliche Erweiterung des Mittelschiffes auf Kosten der Seitenschiffe nicht gestatte, daß der Rundbogen hierin mehr Mannigfaltigkeit in der Grundform zulasse und daß letzterer daher für evangelische Kirchen, bei denen es wichtig sei, daß die vorhandenen Pfeiler das wesentliche Element derselben, den Predigtraum, nicht stören, geeigneter sei als jener. Ich wurde damals von einem schwarzkappigen Gegner auf hämische Weise angefeindet, hielt es aber für überflüssig, den

---

*) Siehe Romberg, Zeitschrift für praktische Baukunde. Jahrgang 1849. Tafel 50.

Streit, der in das Feld der Gemeinh
ſetzen, da die Frage, um die es ſich h
Aber ich habe ſeitdem fortgefahren, zu
mir damals nur flüchtig hingeſtellte
ſammeln, die ſich unter meinen in
Papieren befinden. Ich habe alle G
liken*), die ich kannte und in Werken
alle Rundbogenbaſiliken des Altertums
zuſammengetragen und bin zu intereſſan
unter anderem zu der Beſtätigung me

*) Auch die Anwendung des Ausdrucke
Sinne für gewiſſe gotiſche Pfeilerkirchen, ſo
richtsſäle und Rundbogenkirchen wurde Geg
ſeitens des ſchwarzen Gegners. Die Baſili
der bedeckte Hof, ein Raum, der in dem G
hallen innerlich umgebene, von Mauern äuß
oder auch einen Kreis oder irgend eine ſonſ
bildete ſich zur Baſilika aus, indem der in
anfänglich durch wandelbare Teppiche und
überragende Schutzdächer, zuletzt durch Ge
Innere, den Hof überdeckende Schutzdach hi
Aelteſte Beiſpiele von Baſiliken mit ſolider
inneren Schutzdaches ſind die hypoſtylen S
Abu, Karnak und Luxor. In dem erſten
ſtehen Säulen, die offenbar den Zweck hatt
ſcheinlich Vela, Segeltücher zu ſtützen. Hi
noch größerer Urſprünglichkeit. Das Peplo
gehört dahin, ſowie das Velum der Theate
wendung derſelben das Gebiet der Baſilike
gotiſche Pfeilerkirche iſt offenbar eine Baſilik

Uneigentlicher würden jene norddeutſch
werden, bei denen die Schiffe gleiche Höh
Seiten haben. Es iſt leicht einzuſehen, d
Sta. Sophia, S. Marco, S. Teodoro u
gebenen Definition zu den Baſiliken gerech
denn auch häufig von alten und neuen Sch

Behauptung, daß das mittlere Verhältnis der Breite des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen gotischer Basiliken in der vollkommen ausgebildeten Epoche, sei, wie die Diagonale zu der Seite des Quadrates, und daß es niemals das Doppelte der Weite der Seitenschiffe erreicht habe. Nur hätte ich die beschränkende Bemerkung hinzufügen sollen, daß nur von dreischiffigen Kirchen die Rede sei. Bei fünf und mehrschiffigen Basiliken darf man die Weite des Mittelschiffes nicht mit der Weite der einzelnen Seitenschiffe, sondern mit der Gesammtweite aller Seitenschiffe vergleichen. Denn diese Seitenschiffe zusammen bilden nur eine einzige Breitenabteilung, die, weil sie wegen ihrer Niedrigkeit und großen Breite nicht mit einem einzigen Gewölbe überdeckt werden können, in der Mitte durch Säulen unterstützt und mit mehreren Gewölben bedeckt wurde.

Die Anomalie der mehr als dreischiffigen Kirchen dient also nur noch mehr zu der Bestätigung der ausgesprochenen Thatsache, daß die Spannung gotischer Räume gewissen Beschränkungen unterworfen sei, die in der guten Zeit der Kunst nicht überschritten wurden. Die mäßige Spannung des Mittelschiffes der Kirche zu Amiens, gemeinsam mit der geringen Höhe der Seitenschiffe, gestattete jene freie Entwickelung der schlanken Verhältnisse des Spitzbogenstils, ohne daß eine übertriebene Höhe erforderlich war, wie in dem Dome zu Köln, bei welchem die Decke aufhört, in dem Bilde und Eindrucke des Ganzen mitzuwirken.

Auch in dem Aeußeren bietet diese herrliche Kirche reichen Stoff zur Bewunderung und zu vergleichenden Betrachtungen dar, die meistens zu ihrem Vorteile ausfallen. Die beiden Türme sind leider unvollendet geblieben, wie die meisten Türme in Frankreich, so daß man kaum anzugeben weiß, welche Intention den fränkischen Meistern bei Vollendung derselben vorschwebte.

Drei große Portale, das mittlere etwas breiter als die beiden anderen, entsprechen den Haupteinteilungen des Inneren. Sie sind mit reichen Spitzeneinfassungen und darüber mit breiten,

neigt und haben nicht das Gespreizte, auch nicht die übertriebene Anhäufung der Strebebögen zu Köln. Die schönen Fenster des Mittelschiffes über den Gallerien der Seitenschiffe dominieren in ihrer ganzen Pracht.

Die mittelalterliche Baukunst, die wir die germanische zu nennen gewohnt sind, obschon sie sich fast gleichzeitig und ihren Prinzipien nach gleichförmig über das ganze westliche Europa verbreitete, nahm dennoch in den verschiedenen Ländern einen eigentümlichen dem Genius des Volkes und Landes entsprechenden Charakter an, den zu erkennen leichter ist, als ihn festzuhalten und seine Erkennungszeichen gegenüber den verwandten Manifestationen derselben Kunst in den übrigen Ländern begreiflich darzustellen.

Wir Deutschen glauben diesen Stil, den wir den germanischen nennen, als vorzugsweise unserer nordischen Weise angeeignet und bei uns am vollendetsten und schönsten ausgebildet, für uns vindizieren zu müssen, wir maßen uns an, alle die Eigentümlichkeiten dieses Stils in anderen Ländern für Anomalien und Entartungen unserer Bauweise auszugeben, und es dauerte lange, ehe man bei uns die irrige Ansicht aufgab, daß er eine ausschließlich deutsche Erfindung sei.

Von diesem allen ist nur so vieles wahr, daß der gotische Kirchenstil bei uns fast plötzlich nach seinem Auftreten in ein höchst sinnreiches mit fast mathematischer Bestimmtheit reguliertes System gefaßt wurde, dessen innere Vollkommenheit, dessen konsequente Gesetzlichkeit die weitere Entfaltung von Blüten und Zweigen derselben Kunst nach neuen Richtungen hin bei uns verbot. Jenseits der strengen Grenzen dieses geometrischen Systemes lag nur die Entartung und der Verfall.

Anders in Frankreich. Hier dauerte das Schwankende in den Verhältnissen, in den Uebergängen und in den Formen der Details viel länger und wurde niemals ganz gesetzlich ein für allemal gültig festgestellt. Daher große Mannigfaltigkeit in den Einzelerscheinungen bei geringerer Korrektheit und Uebereinstim-

mung in den Teilen derselben. Der Genius der Architekten war nicht gänzlich dem Geiste des Jahrhunderts unterworfen, er behielt Freiheit, sich zu bewegen, wenn er nur der allgemeinen Richtung im ganzen folgte. In Frankreich ist die gotische Baukunst noch nicht abgeschlossen und fertig, wie bei uns, sie kann noch heutigestages wieder aufgenommen und weiter geführt werden. Hier ist diese Kunst menschlich geblieben, unvollkommen, aber stets der Weiterausbildung fähig, bei uns in Deutschland ist sie in ihrer Art vollkommen und deshalb nicht weiter vervollkommnungsfähig: das Werk eines göttlichen Bauinstinktes auf unabänderlichen Gesetzen begründet.

Was mich an der Kirche zu Amiens besonders frappierte, waren die kolossalen Bildwerke, womit die Façaden derselben geschmückt sind. Ich spreche jetzt nicht von der Vortrefflichkeit ihres Stils (die Skulpturen der fränkischen Schule des 13. und 14. Jahrhunderts sind in dieser Beziehung vor der unsrigen in dem entschiedensten Vorteile) noch von der Weichheit und Vollendung ihrer Ausführung, sondern von der Größe ihrer Dimensionen. Es ist eine Eigentümlichkeit des fränkisch-gotischen Kirchenstiles, daß er die Anwendung des Figürlichen in kolossalen in die Gesamtmasse des Baues weit eingreifenden Verhältnissen gestattet, während in Deutschland dieselben selten viel über Lebensgröße nur als ornamentales Beiwerk dienen. An der Façade zu Amiens bilden die zwölf Apostel ebensoviele kolossale Karyatiden, über deren Häuptern, freilich in Form freischwebender Tragsteine, die Kämpfer der kleinen Bögen hervorragen, die die Basis der vier kolossalen Fialen abgeben, zwischen denen die drei Bogenportale der Façade eingespannt sind. Dieser Versuch, die menschliche Gestalt in organischen Zusammenhang mit der Ordnung des Ganzen zu bringen, ist in meinen Augen eine wichtige und sehr zum Vorteil der fränkisch-gotischen Bauweise sprechende Erscheinung. Bekanntlich ist nur den Griechen die Lösung der höchsten Aufgabe der Baukunst

ganz gelungen, die der organischen Verwebung der menschlichen Gestalt in die Ordnungen des Baues. In allen anderen Baustilen erscheint sie nur als dekoratives, außer der Konstruktion stehendes Beiwerk, oder in zwerghaften Verkrüppelungen. So auch in den meisten Verzweigungen des gotischen Baustiles.

Schon an dem Straßburger Münster, dessen herrliche Skulpturen ganz der fränkischen Schule angehören, gibt sich ein lobenswertes Streben nach demselben Ziele hin kund, wie denn auch in der eigentümlichen Benutzung der Wendeltreppen zur Bildung des Turmabschlusses und in manchen anderen Erscheinungen dieses Wunderbaues sich ein ursprünglich fremdes Schalten und Walten mit den Formen verrät, welches nur strenggläubige Puristen verwerflich finden und den müßigen Bestrebungen der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, durch Schnörkelwesen sich der Tyrannei des Schematismus zu entwinden, gleichstellen.

Doch genug von diesen Betrachtungen, die ich vielleicht gelegentlich weiter ausführen werde. Die Stunde der Eisenbahn naht, kaum habe ich noch Zeit, in das Innere der Kirche zurückzukehren, noch einmal den gewaltigen Eindruck des hohen Kreuzes in mich aufzunehmen und den Einzelheiten der Kapelle und des Chores meine letzte Aufmerksamkeit zu widmen. Der Chor ist, wie gewöhnlich, durch eine hohe, zwischen den Pfeilern des Mittelschiffes eingespannte Mauer eingeschlossen. Er ist mit dem ganzen hinteren Teile des Hauses, um sechs Stufen über dem Boden erhöht.

Die Chorstühle des Domkapitels sind aus Kastanienholz aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts wieder im späten blumenreichen gotischen Stile von dem Tischler Jean Turpin und dem Holzschnitzer Anton Avernier, beide aus Amiens, sehr kunstreich ausgeführt. Ihre Hauptzierde besteht in vier hohen Pyramiden oder Fialen in leichter, durchbrochener Arbeit, welche zu Anfang und zu Ende der beiden Stuhlreihen stehen. Die Skulpturen daran, vorzüglich einige Madonnenbilder, von dem genannten Anton Avernier, sind von großer Schönheit.

5. Ueber Wintergärten*).

Die Wintergärten sind uralt. Schon die Römer wendeten sie zur Verschönerung ihrer verschwenderisch angelegten städtischen Wohnungen und Villen an, und mögen sogar in technischer Beziehung, vorzüglich in Beziehung auf Zweckmäßigkeit der Heizungsmittel und geschickte Benutzung der Himmelslage, nach allem, was wir darüber lesen und selbst in einigen Ueberresten noch sehen, weiter gewesen sein, als wir jetzt sind, die wir nach so langer Zeit diesen Gegenstand erst wieder neu aufgenommen haben, und gleichsam vom ABC wieder anfangen mußten.

Noch viel mehr waren sie zweifelsohne uns überlegen in der architektonisch-künstlerischen Auffassung dieser Aufgabe, die, wir müssen uns dieses gestehen, bis jetzt bei uns auf die allerroheste und ursprünglichste Weise, in einer Art von nacktem Eisenbahnstile ihre Lösung gefunden hat.

Es wird noch lange dauern, bis das Eisen, und überhaupt das Metall, welches erst wieder in seine Rechte als Baumaterial eingetreten ist, auf eine so vollkommene Weise technisch beherrscht sein wird, daß es als künstlerisches Element in der schönen Baukunst neben dem Steine, den Ziegeln und dem Holze Geltung und Würdigung zu finden beanspruchen darf.

Mir ist noch nicht ein einziges Beispiel einer künstlerisch

---

*) Teil eines Aufsatzes: Der Wintergarten zu Paris. Zeitschrift für praktische Baukunst, von A. Romberg. Jahrg. 1849.

genügenden sichtbaren Eisenkonstruktion an monumentalen Bauwerken vorgekommen. Nur an Bauwerken entschieden praktischer Bestimmung, wie an Schutzdächern von weiter Spannung, besonders an den Garen der Eisenbahnhöfe, machte sie einen befriedigenden Eindruck. Wo immer sie sonst in Anwendung kommt, erinnert sie, oft sehr störend, an jene kalten und den Zugwinden bloßgestellten Eisenbahnräume und macht jede gemütliche oder feierliche Stimmung unmöglich.

Ein auffallender Beleg zu dem Angeführten ist die neue Bibliothek der St. Geneviève zu Paris, ein Gebäude, das sehr vieles Interessante darbietet und als das bedeutendste Werk der letzten republikanischen Zeit zu betrachten ist, in welchem aber der Architekt, Herr Labroust, einen unglücklichen sichtbaren eisernen Dachstuhl anzubringen und ihn noch dazu mit dunkelgrünem Anstriche zu bedecken für gut fand, so daß dem Bibliothekssaale, der zugleich als Lesesaal dient, die für ernste Studien so nötige gemütliche Abgeschossenheit fehlt und schwerlich jemand denselben ganz befriedigt verläßt.

Das Mißlingen dieser Versuche, der Eisenkonstruktion für die ernste Architektur einen Ausdruck zu geben, sollte es aber wirklich aus unserer Unerfahrenheit in der Benutzung des Stoffes herrühren? Vielleicht! — Doch soviel steht fest, daß das Eisen und überhaupt jedes harte und zähe Metall, als konstruktiver Stoff seiner Natur entsprechend in schwachen Stäben und zum Teil in Drähten angewendet, sich wegen der geringen Oberfläche, welche es in diesen Formen darbietet, dem Auge umsomehr entzieht, je vollkommener die Konstruktion ist, und daß daher die Baukunst, welche ihre Wirkungen auf das Gemüt durch das Organ des Gesichtes bewerkstelligt, mit diesem gleichsam unsichtbaren Stoffe sich nicht einlassen darf, wenn es sich um Massenwirkungen und nicht bloß um leichtes Beiwerk handelt. Als Gitterwerk bei Einhegungen, als zierliches Netzwerk darf und soll die schöne Baukunst das Metall in Stäben als günstigsten

Baustoff anwenden und zeigen, aber nicht als Träger großer Massen, als Stütze des Baues, als Grundton des Motivs.

Man macht den Römern und Griechen den Vorwurf, daß sie es nicht verstanden haben, das Metall in seiner Eigentümlichkeit als Baustoff zu benutzen, und führt als Beispiel die bronzenen Balken des Pantheon an, bei welchen das Metall zu Formen benutzt sei, die anderen Stoffen, dem Holze und allenfalls dem Marmor naturgemäß seien.

Ich nehme in dieser Beziehung die Architekten des Pantheon nicht nur in Schutz*), sondern ich behaupte sogar, daß sie den einzig richtigen Ausweg gefunden hatten, der geboten ist, die Bedingungen des Stoffes mit denen der Schönheit in Einklang zu bringen. Wer darf behaupten, daß die Benutzung des Eisens zu Trägern und Stützen am vorteilhaftesten in Form der Stäbe geschieht? Beweist der Kalkul und die Erfahrung nicht im Gegenteil, daß hohle Metallprismen gegen die horizontale Belastung so gut wie gegen den Vertikaldruck nach der Richtung ihrer Längenachsen bei weitem größere Widerstandsfähigkeit haben als volle Stäbe von gleicher Durchschnittsfläche des Metalls? Ist es außerdem nicht bekannt, daß das Metall in Blechform am meisten durcharbeitet ist und Strukturfehler in dieser Form am leichtesten äußerlich erkennbar sind, während sie sich im Innern der Stäbe nicht erraten lassen?**) Warum machen wir es nicht den Römern nach und bilden Blechdecken? Allerdings geschieht

---

*) Die bekannten wunderbar klingenden Nachrichten von den Metalldecken in den römischen Badesälen beweisen zur Genüge, daß die Benutzung dieses Stoffes als Konstruktionselement den Römern wenigstens ebenso geläufig war, wie uns. Anmerk. d. Verf.

**) Die von mir projektierten Eisendächer des Museums zu Dresden waren in letzter Umarbeitung auf das Blechsystem begründet. Vorzüglich hatte ich den in dem Texte zuletzt angeführten Umstand im Auge, als ich diesem System den Vorzug gab. Nach meiner Entfernung hat man dies System verworfen, ohne meine Stimme darüber einzuholen.
Anmerk. d. Verf.

zuwenden haben, als daß ſelbſt die vorhandenen, ziemlich mageren Verzierungen daran überflüſſig erſcheinen, und daß man die Prätenſion hatte, dieſes Gerüſte als Grundmotiv auch in die architektoniſchen Teile der Anlage und ſelbſt in die Façade des Baues hinüberſpielen zu laſſen. Mißfallen hat es mir, daß die ganze Anlage aus nichts Weiterem beſteht, als aus einem enormen Glaskaſten von ziemlich formloſem und ſtumpfem Grundplane, daß die Baukunſt zu wenig Anteil an dieſer Schöpfung hat, und daß die leichten, niemals ganz ihre Wirkung verfehlenden Hilfsquellen der Pflanzennatur auf zu raffinierte, unnatürliche Weiſe dabei ausgebeutet wurden. Man wird ſagen: Aber dafür iſt es ein Wintergarten! Wir wollen keine Säulen- und Bogengänge, keine Statuen und Gemälde, wir wollen Bäume und Pflanzen ſehen. Außerdem fehlt es ja nicht an Vorhallen, an Gemälden darin, an Niſchen, Karyatiden und Gruppen, an Fontänen ꝛc. Das aber iſt der Fehler, daß alles dies vorhanden iſt, und daß es ſo gut iſt, als wenn es nicht da wäre. Kein Zuſammenwirken der Kunſt mit der künſtlichen Natur. Kein Ganzes im Gegliederten. Der enorme Glaskaſten mit ſeiner ziemlich unklaren Diſtribution abſorbiert alles andere und läßt es als verkrüppelte Andeutung erſcheinen, ein Organismus, wie bei jenen erſten Verſuchen der lebenden Natur, die einige wenige Lebensorgane in hohem Grade entwickelt, das übrige nur in verſuchenden Andeutungen zeigt.

Ein Garten bedingt notwendig ein Haus, zu dem er gehört; dieſes Haus macht ihn erſt zum wahren Garten. Ohne letzteres und ohne die Fortſetzung ſeiner architektoniſchen Ordnung bis in das innerſte Gebiet der Gartennatur hinein, iſt der Garten

---

abzuleiten. Bei Anlagen derart muß daher künftig gleich für die Ableitung dieſes Waſſers geſorgt werden. Man kann die Profilation der Sparren zweckmäßig darnach einrichten, daß die Tropfen auf beſtimmte niedrigſte Punkte hingewieſen und dann weiter abgeleitet werden.

Anmerk. d. Verf.

kein Garten, ſondern eine zahme Wildnis, mit einem Worte Unding. Von dem Hauſe als Brennpunkt der Kunſt ſoll letztere ſich ſtrahlenförmig über die Natur ausbreiten, und Natur ſoll ihrerſeits in gleich mächtiger Wechſelwirkung auf Kunſt hinüberwirken.

Dieſer notwendige Zuſammenhang, dieſe erſten Bedingn einer derartigen architektoniſchen Anlage fehlen dem Par Wintergarten. Die Façade iſt unter der Kritik, die Vor ſind ſo untergeordnet, ſo ungemütlich, ſo ſchlecht ausgeſtattet beleuchtet, daß man eilt, um durch ihre finſteren Räume hindı die große glasbedeckte Halle zu gewinnen, deren vorderer Teil Konzerte und Bälle beſtimmt iſt, und in welchem der Gärt ſeine modernen Treibhauskünſte in vollem Maße entwickelt.

Kein Vordergrund, keine Loggia mit ihrem ſchimmern Helldunkel bereitet den Uebergang zu dem treibhauswarn exotiſchen Garten vor. Er allein iſt alles in allem.

Auch das Exotiſche, das übertrieben gekünſtelte Prinzip Gartenkunſt in demſelben mißfällt mir. Lieber hätte ich un Kirſchbäume und Sommerſtauden in der Blüte wiedergefun allenfalls auch Orangen, Myrten, Lorbeer, als jene Millio von exotiſchen Topfpflanzen mit wunderlichen Blumen und n wunderlicheren Namen, als jene Heere von Kamelien, Eri Azaleen u. ſ. w.*)

Hieran iſt auch das ganze Unternehmen geſcheitert. Gewächſe, aus allen Weltteilen (außer Europa) zuſammengeh koſten ungeheure Summen und die Unterhaltung der tropiſ Wärme frißt einen großen Teil der durchſchnittlichen nahmen.**)

---

*) Die große Tanne in der Mitte der Anlage iſt die größte Zi des Gartens. Wieviel ſchöner hätte es ſein können, wenn man die fachſten Mittel verfolgt hätte. Anmerk. d. Ber

**) Die meiſten dieſer Vorwürfe treffen den Architekten, H Charpentier, um ſo weniger, da die Anlage des Ganzen ſchon im Gr

Warum ſollte man ſich in einem Wintergarten nicht wohl befinden, der nur fünf bis ſechs Grad Wärme hat und in welchem Orangen und Myrten nebſt anderen europäiſchen Bäumen beſtehen können. Nur muß dann eine Gliederung der Anlage eintreten, und muß man wärmere Räume haben, in denen die Konzerte und Bälle gehalten werden und die mit dem kälteren Hauſe in Verbindung ſtehen.

Sollte dies nicht behagen, und ich glaube, daß ſich Triftiges dagegen ſagen läßt, ſo kann man auch europäiſche Pflanzen in wärmeren Räumen als bei fünf Grad halten. Nur muß man ſie öfters erneuern, was bei gewöhnlichen einheimiſchen Pflanzen ohne große Koſten und Schwierigkeiten zu bewerkſtelligen iſt.

Vor der Vertreibung des Hauſes Orleans ging man mit dem Plane um, den ganzen weiten Garten des Palais national zu einem einzigen großartigen Wintergarten umzuwandeln, mit transportablem Dachwerke, ſo daß für den Sommer die Pflanzen im Freien geſtanden wären, die im Winter bedeckt waren. Dies hätte ein echter Wintergarten in dem von mir gedachten Sinne werden können.*) Nur als großartiges Beiwerk zu einem noch wichtigeren Hauptwerke und mit allen daraus erfolgenden Zwiſchengliederungen hat ein Wintergarten Sinn und künſtleriſchen Nachhalt.

---

fertig war, als er den Bau übernahm, und ihm außerdem durch die Ideen der Herren Aktionäre die Richtung vorgeſchrieben war, die er zu nehmen hatte. Anmerk. d. Verf.

*) Die Republik hat dieſen Plan aufgenommen und man wird nächſtens eine Konkurrenz ausſchreiben, die dieſen Gegenſtand zur Frage hat. Anmerk. d. Verf.

Diese hastig begonnenen Werke sind den sogenannten Machern aus der alten Schule übergeben worden mit Uebergehung der jüngeren Schule, die dem jetzigen Gouvernement nicht zusagt. Diese jüngere Architekten-Generation ist größtenteils aus der Schule des Herrn Labrouste hervorgegangen, der in der Bibliothek der St.-Geneviève den Typus der neuen Bauweise hinstellte, die während der Republik ihren kurzen Sommer durchlebte. Ein edles Streben, Gefühl für Feinheit der Formen, große Sorgfalt der Ausführung charakterisiert ihre Werke, denen man es aber leider ansieht, daß sie von Männern ausgeführt wurden, die ihre ersten praktischen Proben im bereits vorgerückten Alter und nach langem unfruchtbaren Warten ablegten. Jugendliche Irrungen erscheinen dem richtigen Beurteiler natürlich und daher nicht unerfreulich, aber die Mißgriffe jener ehrenwerten und von ernstem Streben durchdrungenen Männer stören allen Genuß, den man an ihren sonst vortrefflichen Leistungen haben könnte. Letztere zeigen etwas Zimperliches. Das ist der Ausdruck, in dem sich alles wiederfindet, was einem beim Anblicke dieser Arbeiten zu Gefühl kommt. Dazu gehören, außer der genannten Bibliothek, die Bronzethüren an der Ste. Geneviève, die neuen Gerichtshallen am Palais de Justice, mit einer sehr bemerkenswerten, äußerst sorgfältig ausgeführten Treppe, deren zierliche Eleganz nicht mit der Bestimmung des Orts übereinstimmt, und die wichtigen Veränderungen, die während der Republik in dem Louvre vorgenommen wurden. An dem neuen Palais de Justice ist der Haupttadel, daß es die schöne Ste. Chapelle gänzlich verdeckt und Dubanc mit seinen Louvresäulen hat sich nun vollends unmöglich gemacht. Sie sind wirklich sehr mißraten und ich würde nichts dagegen haben, wenn auch sie, gleich den Gartenanlagen desselben Architekten im Hofe des Louvre, sofort wieder abgetragen würden.

So sehr die genannten Säle der Gemäldegalerie in ihrer anspruchsvollen neuen Ausstattung mißfallen müssen, ebenso

groß ist der Eindruck, den die Galerie d'Apollon in ihrer Wiederherstellung macht. Die Leitung dieser Arbeit war dem Architekten und Dekorationsmaler Séchan übertragen worden und die Bilder in der Decke, welche noch fehlten, wurden Männern wie Delaroche und Delacroix anvertraut. Das mittlere Hauptbild, Apollo darstellend, der die Ungeheuer der Urwelt tötet, von Delacroix, ist von einem Reichtum in der Komposition und namentlich in der Farbe, der es gern vergessen läßt, daß von dem Künstler die Rücksicht auf genaue Uebereinstimmung mit den Umgebungen nicht streng beobachtet wurde. Dieser Tadel erstreckt sich übrigens nur darauf, daß der Charakter der umgebenden Deckenbilder seinen Genius nicht zu zügeln vermochte, doch wußte er den Ton sehr richtig zu treffen, der anzuschlagen war, um in die architektonische Harmonie des Saals einzugreifen. Dieses Meisterwerk der dekorativen Architektur ist von Lebrun erfunden und unter Mitwirkung von Bérain, der die Arabesken, und Batiste, der die üppigen Blumenguirlanden der Decke malte, einst ausgeführt worden. Von der Sorgfalt, womit das Beschädigte nun restauriert und das Fehlende im Sinne des Vorhandenen nach den Originalzeichnungen Lebruns und seiner Mitarbeiter und nach Kupferwerken ergänzt worden ist, können wir Deutsche uns keine Idee machen. Séchan hat in dieser Arbeit ein Meisterwerk vollbracht. Er ist jetzt für den Sultan beschäftigt, dem er einen Saal im Stile der Zeit Ludwigs XIV. erbaut.

Ich komme nochmals auf die von Duban neu gestalteten und dekorierten Säle der Gemäldegalerie zurück, die ungeheure Summen kosteten, wofür nur negative Resultate erlangt worden sind. Besonders unglücklich war der Architekt in der Bekleidung der Wände, welche den Bildern zum Hintergrunde dienen. Sie wurden zuerst fein geglättet und dann mit grobkörniger Leinwand beklebt; diese wurde dann durchaus mit echter Vergoldung bedeckt, auf welcher teppichartige, braune Muster schabloniert wurden. Der Erfolg erwies sich ungünstig und man glaubte

durch Lasuren von Asphalt und dergleichen die fehlende Harmonie erzwingen zu können. So fuhr man lange fort mit Versuchen, bis endlich ein schmutziger Schokoladenhintergrund erreicht wurde, der eine triste Stimmung verbreitet und sie den Bildern mitteilt, die ich kaum wieder erkannte. Die Mitte des großen quadratischen Saals, der dasjenige bildet, was man in Bildergalerieen die Tribüne zu nennen pflegt, ist mit rotbraun gepolsterten breiten Sophas ausgefüllt, auf denen sich's das Publikum sehr bequem macht — eine Zugabe, die der Würde des Sanktuariums der höchsten Kunst nicht entspricht.

Die beiden Säle, welche den Goldschmiedsarbeiten, den Emaillen und den keramischen Werken der Renaissance gewidmet sind, haben einen mehr tristen als würdevollen Ausdruck, der besonders durch die Schränke aus schwarzem, Ebenholz nachahmenden Holze mit eisernen Sprossen von gesuchter Einfachheit hervorgebracht wird. Diese stehen in einem dieser Säle vor Wänden von gleichfalls schwarzbrauner Farbe. In dem anderen Sale sind die Wände mit alten historischen Teppichen bekleidet, durch welche, sowie durch die meistens hellen Majolikas, die in den Schränken stehen, der triste Ausdruck dieser letzteren etwas gemildert wird*).

An der Decke eines der beiden großen quadratischen Säle, die, beiläufig gesagt, ein zu enges Oberlicht haben und schlecht beleuchtet sind, hat der Architekt Versuche mit polychromer Skulptur gemacht, die gerade hier am unrechtesten Ort ist. Dazu kommt, daß die mit matten Farben bemalten Viktorien, welche die großen Männer krönen, zu groß sind und mehr an-

*) An einem der schönsten Tage des verflossenen Monat Mai fanden wir es in diesen kleinen Sälen so unheimlich, daß man nur durch wissenschaftliches Interesse in Versuchung geraten konnte, in ihnen zu verweilen. Gerade zur Betrachtung der so bescheidenen und äußerlich unansehnlichen Inkunabeln der Kunst- und Kulturgeschichte sollte man die Räume so heiter und gefällig wie möglich schmücken. D. Herausg. d. Zeitschr.

7. Zur Florentiner Domfaçade*).

Wir haben unsere Leser früher von dem Beschluß der neuerdings in Florenz versammelten Jury in Kenntnis gesetzt, wodurch der Entwurf von Prof. de Fabris für die Restauration der Florentiner Domfaçade mit den daran auf Grund des vorigjährigen Jury-Gutachtens vorgenommenen Modifikationen (vgl. Zeitschrift, 1866, S. 69) wiederholt zur Ausführung empfohlen wurde.

Heute sind wir in den Stand gesetzt, die Notizen, welche sich ein hervorragendes Mitglied des letzten Preisgerichts, Herr Prof. Semper in Zürich, während seiner Anwesenheit in Florenz gemacht, ausführlich mitzuteilen, was um so mehr Interesse haben dürfte, als dieselben von den Anschauungen der Majorität der Jury in wesentlichen Punkten abweichen.

Es ist bekannt, daß die letzte Kommission zum großen Teil aus den Mitgliedern der vorhergegangenen gebildet wurde; neu erwählt waren: Prof. Burckhardt, Conte della Porta, Prof. Semper. Von diesen nahm der erstere die Einladung nicht an. Die übrigen Mitglieder waren die Herren Bertini, Ing. Monti, Malvezzi, Prof. Van der Nüll, Dr. Förster, March. Selvatico. Der Bildhauer Dupré und Herr Viollet-le-Duc, die an der vorherigen Kommission ebenfalls teilgenommen hatten, verweigerten diesmal ihr Mitwirken.

So war die Kommission statt aus 11, nur aus 8 Mit-

*) Dieser Bericht wurde, nach Mitteilungen G. Sempers, unmittelbar nach Schluß der Jurysitzungen von seinem Sohne H. S. in Nr. 19, 20 und 21 des 2. Jahrganges des „Beiblattes zur Zeitschrift für bildende Kunst" (16. Aug. 1867) veröffentlicht.

gliedern gebildet, eine Zahl, die höchst ungünstig für die Abstimmung ist. Wahrscheinlich ist auch, daß die Abwesenheit Violett-le-Ducs und Duprés nicht ohne Bedeutung für die schließliche Wahl der Façade war, denn beide Herren hatten sich dem Dreigiebelsystem abgeneigt erwiesen.

Von den übrigen ehemaligen Mitgliedern, die an der Kommission teilnahmen, hatte sich die Mehrzahl schon früher für den Entwurf von de Fabris entschieden. Prof. Semper, der gegen den Entwurf von de Fabris stimmte, hatte um so mehr Schwierigkeit, seine Ansichten zur Geltung zu bringen, als er in drei Wochen und während die Sitzungen der Jury stattfanden, sich in das reiche Material erst hineinarbeiten mußte, das die Mehrzahl der Mitglieder zum großen Teil schon inne hatte. — Doch lassen wir hier Sempers Notizen selbst sprechen, nach möglichst genauer Uebertragung aus dem Französischen. Es sind darin diejenigen Façadenprojekte besprochen, die von Semper zur engeren Diskussion vorgeschlagen wurden:

„Vor allem muß man sich bei Beurteilung der verschiedenen der Kommission vorgelegten Werke darüber Rechenschaft geben, von welchen Prinzipien die Künstler bei ihrer Arbeit geleitet werden mochten. Zwei Fragen müssen als Ausgangspunkte zur Lösung dieses Problems genommen werden.

Die erste Frage betrifft den Zusammenhang, der zwischen der neuen Façade und den schon bestehenden Teilen des Gebäudes, wie Seitenfaçaden, Glockenturm, Kuppel u. s. w., bestehen muß.

Die zweite Frage bezieht sich auf das System, nach welchem die Bekrönung der Façade stattfinden soll.

Mit der ersten Frage wird zugleich, konsequent und streng genommen, auch die zweite entschieden.

Entweder kann man nämlich die Façade einfach als Stirnwand einer Basilika in italienisch-gotischem Stile behandeln; dann kann sie nur als Fortsetzung der Seitenfaçaden und Ausdruck des inneren Organismus des Gebäudes gelten. Man ist

dann genötigt, ſich ſtrenge an die gegebenen Bedingungen, an die Einteilungen des Grundplans wie des Aufbaues zu halten. In Bezug auf die Bekrönung iſt dann alſo die einleuchtendſte Konſequenz die Baſilikalbekrönung.

Oder man kann der Façade eine unabhängigere Stellung einräumen, ſie zu einem Monumente für ſich machen, das ſeine eigene Baſis hat und ſich vor der Baſilika in Proportionen erhebt, die ihm den Anſchein eines ſelbſtändigen Haltes geben. In dieſem Falle kann die Façade auch ihre eigene Bekrönung haben, indem ſie in dieſer nicht weiter, als in Bezug auf Baſis und Aufbau, an das übrige Gebäude gebunden iſt. Dann ſtellt das Eingangsportal gleichſam ein großes monumentales Tabernakel dar, ein erhabenes Symbol des im Inneren der Kirche verſchloſſenen Heiligtums. Und dieſe Idee ſcheint in den berühmten Façaden der Dome von Orvieto und Siena verwirklicht zu ſein. Für ſie iſt in der That das Dreigiebelſyſtem, das dann keine Unwahrheit iſt, da ſich ja die Façade nicht ſtreng an das übrige Gebäude halten ſoll, der geeignetſte Ausdruck.

Obwohl nun, je nach der Behandlung der Façade, ſich nur zwei Bekrönungsſyſteme als Notwendigkeiten ergeben, ſo laſſen ſich die der Kommiſſion vorgelegten Konkurrenzarbeiten doch nach vier Syſtemen unterſcheiden, nämlich:

I. das Terraſſenſyſtem, wo die Bekrönungen der Abſeiten wie des Mittelſchiffes horizontal ſind,
II. das Baſilikalſyſtem,
III. das eingiebelige Syſtem, wo die Abſeiten horizontal, das Mittelſchiff mit einem Giebel bekrönt iſt,
IV. das dreigiebelige Syſtem.

Die drei erſten richten ſich mehr nach der Konſtruktion und Raumeinteilung des ganzen Gebäudes, das vierte, wie geſagt, iſt ſelbſtändiger.

Das Terraſſenſyſtem ſcheint zwar am beſten in Uebereinſtimmung mit dem übrigen Gebäude und dem Turm des

Giotto zu treten, auch läßt es die Kuppel frei und ist am besten mit dem schweren Hauptgesims des Orcagna in Einklang zu bringen, ohne daß dazu, wie bei den anderen Systemen, besondere Künsteleien nötig sind.

Allein dem System haftet der Fehler an, mager und wenig gefällig zu erscheinen, weil die Uebergänge fehlen, welche die horizontalen und vertikalen Linien miteinander verbinden. Dies Bekrönungssystem ist daher für den Kasernenbau geeigneter als für den Kirchenstil.

Nur ein einziger Architekt hat dasselbe in seiner Reinheit vertreten, nämlich Scala von Venedig. Sieht man von den gerügten Fehlern des Systems ab, so zeugt der Entwurf von großem Talente des Künstlers. Er hat für seine Façade ein Motiv angewandt, das sich durch seine Nützlichkeit empfiehlt, indem es den vorderen Teil des Schiffes, der gegenwärtig fast dunkel ist, durch fünf Fenster über dem Hauptportal erleuchtet werden läßt. Dieses Motiv ist prinzipiell zwar durchaus nicht mit dem vorgeschriebenen Stile im Widerspruch, allein es scheint vom Künstler nicht richtig behandelt worden zu sein. Im ganzen macht die Façade den Eindruck von Schwerfälligkeit, besonders weil sich die Horizontallinien zu sehr häufen und mit den Vertikallinien der Kompartimente kreuzen. Schwer erscheint auch das doppelte Hauptgesims, unschön ist das unvermittelte Anstoßen desjenigen des Mittelschiffes an die Trommel der Kuppel. Unbedeutend und ebenfalls zu schwer sind die Thüren mit den Baldachinen, welche durch letztere außerdem mit den schon bestehenden Thüren in Mißklang geraten. — Die Andeutungen von Giebeln über den Gesimsen sind ohne Grund vorhanden und werden von unten nicht einmal gesehen.

Das Basilikalsystem wäre, wie gesagt, das angemessenste für den einen der beiden Fälle, daß man die Façade als einfache Stirnwand der Basilika behandeln wollte; es würde am schönsten und treuesten die im Gebäude selbst enthaltene

Idee des Raumes und der Konstruktion, wozu die Façade den Zugang eröffnet, aussprechen. Die pyramidale Anlage, die geneigten Linien, welche gegen einen Kulminationspunkt hinstreben, jedoch von vertikalen unterbrochen werden, haben nicht die monotone Form, die am Terrassensystem zu tadeln ist. Man wirft dem Basilikalsystem vor, nicht mit der Tradition übereinzustimmen, da die Kirchen im vorliegenden Stil dreigiebelig sind. Doch könnte es sich noch fragen, ob nicht so viele Beispiele von basilikalbekrönten Kirchen, wie sie zu Florenz (S. Miniato, S. Maria Novella), Pisa, Lucca bestehen, und die in ihrer allgemeinen Anlage und ihrer äußeren Dekoration viele Aehnlichkeiten mit unserer Basilika aufweisen, ob diese Monumente gar keinen Wert haben neben den zwei großen Mustern von Orvieto und Siena.

Ferner wirft man dem Basilikalsystem vor, daß es in seiner Anwendung auf unseren Fall ebensowenig wahr sei wie das Dreigiebelsystem, da die Linien der drei Dächer nicht den sichtbaren Linien der Bekrönungen entsprechen könnten. Darauf ist zu erwidern, daß, wenn die Linien materiell nicht miteinander übereinstimmen, sie es doch insofern thun, als der Anschein die Idee vom basilikalen Prinzip erweckt, welches in der Form des Durchschnitts des Gebäudes enthalten ist.

Nach diesem System sind 22 Projekte ausgearbeitet worden. Unter diesen Projekten, an welche viel Fleiß und Talent verwendet worden ist, zeichnen sich folgende aus:

2 Projekte von Calderini.
2 Projekte von Cipolla.
2 Zeichnungen von Felli.
1 Projekt von Petersen.
2 Projekte von Errico Alvino.
1 Projekt mit der Nr. 40.
1 Projekt von Capellini.

Die zwei Projekte Calderinis sind ein Zeugnis von großem Talent und Geschmack. Nur scheint der Verfasser die Aufgabe nicht ganz gelöst zu haben, die er so treffend in seiner Schrift bezeichnet hat, daß nämlich die Façade als symbolischer Ausdruck der konstruktiven und räumlichen Idee des Gebäudes, zu dem sie gehört, dienen müsse. Am wenigsten glücklich ist das neue Projekt. Die aufsteigenden Linien, welche den Dachlinien der Abseiten entsprechen, werden durch die Hauptgesimse unsichtbar und verfehlen den Zweck des Künstlers.

Die Disharmonie zwischen der Steigung der Bekrönungen und der Thür- und Fenstergiebel ist ein anderer Hauptvorwurf, der jedoch nicht nur diesem Projekte, sondern der Mehrzahl dieses Systems zu machen ist. Die großen Nischen links und rechts vom Hauptportal drücken dasselbe zu sehr und bringen einen unruhigen Gesamteindruck hervor. Auch sind die fünf Statuen über dem Hauptportal und den Nischen zu groß, so daß sie die Masse des Ganzen für das Auge verkleinern. Die Partie des Mittelschiffs ragt zu sehr über die Abseiten empor.

Das ältere Projekt desselben Künstlers unterscheidet sich besonders dadurch vom späteren, daß der Mittelgiebel eine geringere Höhe hat als dort, und daß das Gesims des Brunellesco beibehalten ist. Dieses Projekt entspricht mehr dem konstruktiven Prinzip, das der Künstler adoptiert hat. Doch ist die Disharmonie unter den verschiedenen Neigungen der Linien hier noch größer. Im ganzen ist dieses Projekt weniger belebt als das neue. Die drei Portale, besonders das mittlere, sind nicht bedeutend genug.

Das schöne Projekt von Cipolla ist bewundernswert um seiner feinen und eleganten Ausführung willen. Dennoch sind auch hier dieselben Vorwürfe wie bei den anderen Projekten des Basilikalsystems zu machen; zudem ist die aufsteigende Linie der Abseiten verborgen. Das Hauptportal mit dem reichen Baldachinmotiv darüber ist außerordentlich schön und großartig,

wenn auch vielleicht nicht ganz in der Strenge des Stils gehalten. Die lithochrome Feldereinteilung zu beiden Seiten der Hauptroſette iſt etwas monoton. Im ganzen iſt das Projekt eine ſehr ſchöne Arbeit.

Das andere Projekt desſelben Künſtlers iſt minder glücklich, indem ſtatt des ſchönen Baldachins ein einfacher Giebel ſich über dem Hauptportal erhebt, zu deſſen Seiten viel leerer Raum übrig bleibt. Darüber ſind fünf Niſchen mit Heiligen. Der große Spitzbogen, der ſtatt des Getäfels die Hauptroſette umgibt, iſt nicht minder monoton.

Von den zwei Zeichnungen des Architekten Felli beſitzt die eine gute Verhältniſſe, Feinheit in den Details und macht einen großartigen Geſamteindruck. Da der Künſtler die Portale gar nicht mit Giebeln bekrönt hat, ſo iſt er auf dieſe Weiſe kurzweg dem Konflikte zwiſchen den verſchiedenen Neigungen der Linien ausgewichen — einem Konflikte, der unbedingt vermieden werden muß. Das große Motiv über dem Hauptportal gibt der Façade einen kräftigen Mittelpunkt. Doch ſind die langen Niſchen in den Pfeilern nicht zuläſſig.

Peterſen hat in ſeiner ſchönen Arbeit die Neigungsſchwierigkeiten dadurch zu überwinden geſucht, daß er die Verhältniſſe der Portalgiebel wie die Neigung der Dachbekrönungen ermäßigte. Einen Hauptvorwurf muß man dieſer Façade machen, daß die Verhältniſſe der Wandfläche des Hauptſchiffes zu ſehr in die Länge gehen. Es hätte eine ſtärkere, in Relief markierte Linie in der Höhe des Metallkreuzes an Stelle der Marmorſtreifen und Geſimſe von wenig Relief treten ſollen, welche ſich zu oft wiederholen und der Einheit ſchaden. Die Feinheit der Linien wie die Mäßigung im Gebrauch des weißen Marmors geben dieſem Projekt eine gewiſſe Naivetät, doch leidet es auch an Schüchternheit und Trockenheit.

Das eine Projekt des Prof. Alvino aus Neapel wetteifert mit dem Cipollas, was meiſterhafte Zeichnung und Ausarbei-

tung betrifft. Die allgemeinen Verhältnisse dieser reichen Façade sind sehr gut angegeben und gegliedert, vermittelst architektonischer, in Relief hervortretender Linien. Hierdurch hat er erreicht, daß die drei Wandflächen zwischen den vier Pfeilern zu ihrer Höhe nicht in dem Maßverhältnis stehen, wie bei den meisten anderen Projekten. Der Künstler hatte das richtige Gefühl, daß der monumentale Effekt des Gebäudes sich in der Façade gipfeln müsse, und daß er, um dies Resultat zu erreichen, sich nicht mit der einfachen Wiederholung der Motive der Seitenfaçaden begnügen konnte. Und um so weniger war er genötigt, sich zu ängstlich dem dominierenden Stile zu unterwerfen, als derselbe weit entfernt ist, ein einheitlicher zu sein, sondern vielmehr deutlich die Spuren der verschiedenen Epochen an sich trägt, in denen an diesem Gebäude gebaut wurde. So richtig jedoch des Künstlers Prinzip sein mag, so hat er sich doch teilweise allzusehr, teilweise nicht bestimmt genug vom herrschenden Stile entfernt. Es waltet in der Façade ein zu plastischer, bewegter Geist vor, der lebhaft an die spanisch-gotischen Kathedralen Neapels erinnert. Außerdem sind die Motive der Façade zu wenig konzentriert. Der große Fries am Mittelgiebel mit dem Heiland und den 12 Aposteln vernichtet eher die übrigen Teile des Ganzen, statt sie abzuschließen und zusammenzuhalten. Ebenso schaden die Kolossalstatuen unter den Tabernakeln zu beiden Seiten des Haupteingangs der Einheit des Ganzen und verkleinern die Verhältnisse der übrigen Teile. Dasselbe gilt von den beiden großen Statuen, welche sich an den Wandungen des Hauptportals befinden. Neben dem statuarischen und plastischen Reichtum, womit die Façade überladen ist, fallen um so mehr einzelne monotone und arme Partieen auf: so die Kompartimente an den vier Pfeilern, die auch nicht einmal im Stile mit den Seitenfaçaden übereinstimmen. Ferner ist der Raum um die mittlere Rosette herum unter dem Fries mit den dreizehn Statuen ziemlich leblos und trennt deshalb den Fries noch

mehr vom übrigen Gebäude. Die Rundbogen, von welchen die Rosetten umfaßt sind, erscheinen ganz unmotiviert und bringen komplizierte und gedrückte Formen hervor. Endlich ist der Kontrast zwischen den stumpfen Winkeln der Bekrönungen und den Spitzen der Portalgiebel hier noch schneidender als in den meisten anderen Projekten.

Im zweiten Projekt hat der Künstler versucht, sich mehr dem herrschenden Stile anzunähern. Auch hat er die Unzulässigkeit des Apostelfrieses eingesehen und diesen weggelassen. Aber indem der Künstler die Fehler des ersten Projektes entfernte, hat er seine Façade nicht vollkommener, sondern nur ärmer gemacht.

Das Projekt Nr. 40, das mit Petersens Arbeit Verwandtschaft zeigt, überragt dieses wie alle anderen durch seine harmonische Lithochromie. Die allgemeinen Proportionen sind einfach und klar. Glücklich ist die massive Bekrönung über dem Hauptgesimse, doch dieses selbst ist verfehlt.

Das dritte der befolgten Systeme, das eingiebelige oder monokuspidale ist ein Mischsystem, das dieselben Fehler wie das Terrassensystem hat, dazu aber noch andere Schwierigkeiten bietet. So besonders diejenige, den Mittelgiebel mit dem horizontalen der Abseiten in Harmonie zu bringen. Dieses System drückt nichts aus in Bezug auf das im Durchschnitt des Gebäudes enthaltene Prinzip. Nach meiner Ansicht mußte man die Façade isoliert behandeln, um dieses System anwenden zu können. Fünf Projekte sind nach diesem System ausgearbeitet, und teils nicht ohne Talent, doch lassen sie auch die nachteiligen Einflüsse des ungeeigneten Systems erkennen.

Falcini fühlte die Härte der Winkel, die durch die horizontalen Bekrönungslinien der Abseiten und die aufsteigenden Linien des Mittelschiffs entstanden. Deshalb führte er in seinem zweiten Projekt eine Art Widerlager gegen die Pfeiler des Mittelschiffes aus und setzte Pinnakel auf letztere. Doch dienten

dieſe Verſuche nur dazu, die Unzuläſſigkeit des Syſtems evident zu machen.

Das vierte, das Trikuspidal- oder Dreigiebelſyſtem hat die Ueberlieferung für ſich, d. h. einige Gebäude aus der (übrigens ſehr kurzen) Zeit des Einfluſſes der Gotik auf die italieniſche Architektur ſind mit dreigiebeligen Façaden geſchmückt worden. Ferner iſt der alltägliche Geſchmack für dieſes Syſtem eingenommen. Dennoch iſt es nur, wie geſagt, unter der Bedingung ſtatthaft, daß die Façade als ein eigenes Gebäude, unabhängig von der Grundidee des übrigen, baſilikalen Baues, aufgeführt werde. Uebrigens mußte der italo-gotiſche Stil den wiedererwachenden romaniſchen Traditionen ſchon unter dem Einfluſſe der großen Männer ſelbſt weichen, die den Dom vollendet haben. Wären dieſelben zur Ausführung der Façade gekommen, ſie hätten ſich unzweifelhaft eher an die Façaden von S. Miniato oder der Tempel von Piſa und Lucca gehalten, als an die der Dome von Orvieto und Siena.

Zwölf Architekten haben dieſes Syſtem befolgt, keiner aber hat die notwendigen Bedingungen desſelben erkannt und erfüllt. Jedoch zeichnen ſich die Arbeiten folgender Künſtler unter den übrigen aus:

S. D. O. M. — Partini. — Nr. 20. — De Fabris. — Treves.

Im Projekt S. D. O. M. iſt ein guter Gedanke die Anwendung der Seitenpfeiler, die an den vier Hauptpfeilern angebracht ſind. Die Hauptgeſimſe beſchränken ſich auf die Pfeiler und bilden ſo eine Art Balkon, der nicht motiviert iſt. Die Façade iſt im ganzen nicht ohne Verdienſt. Die Giebel mit Moſaik ſind denen mit nichtsſagenden dekorativen Ornamenten weit vorzuziehen. Doch iſt die zu ausgedehnte Anwendung der Kompartimente eintönig, ebenſo die Polychromie.

Das Projekt Partinis iſt das ſchönſte von den dreigiebeligen, indem es ſowohl reich an Formen, als auch reich und harmoniſch

im Kolorit ist. Der einzige, bedeutende, doch leicht zu verbessernde Fehler ist der Umstand, daß die Neigung des Mittelgiebels nicht ganz dieselbe wie die der Seitengiebel ist.

Das Projekt, bezeichnet mit Nr. 20, ist ähnlich dem vorigen, aber nicht durchgebildet. Das Hauptgesims ist gleichfalls an den Wänden nicht fortgesetzt.

Im Projekte des Herrn de Fabris sind die Giebel inhaltlos, die Pinnakel nach der neuen Umarbeitung zu klein und unschön. Das Kolorit ist zu weiß. Die abgestumpften Ecken der Pfeiler machen keine günstige Wirkung. Die Figuren sind oben kleiner als unten.

Das Projekt von Treves hat gedrückte Giebel. Das Hauptgesims ist ganz weggelassen, was erlaubt und sogar geraten ist, wenn man die Façade selbständig behandelt, was aber hier nicht der Fall ist. Die Akanthuspilaster sind nicht glücklich."

Die genannten Architekten sind es, deren Arbeiten Prof. Semper zu einer engeren Diskussion vorschlug. Ein jeder Preisrichter brachte ähnliche Vorschläge, so daß man endlich dahin gelangte, 25 Projekte ohne weiteres auszuscheiden und die Projekte von 15 Architekten specieller zu besprechen. Diese Architekten oder ihre Zeichen waren:

3 Calderini II. — 4 Cipolla II. — 10 Boito IV. — 15 Partini IV. — 17 Scala I. — 20 Scala IV. — 21 Conti IV. — 22 Falcini III. — 24 Leopoldo II. — 25 Felli II. — 26 Petersen II. — 28 de Fabris IV. — 37 Treves IV. — 38 und 40 Capellini II*).

Von diesen Projekten wurden wiederum 9 beseitigt und 6 endlich zur Abstimmung zugelassen und zwar die Projekte der Herren:

---

*) Die lateinischen Ziffern beziehen sich auf die S. 498 bezeichneten vier Kategorien von Projekten.

		Für:	Gegen:
II.	Cipolla	3	5
	Petersen	0	8
	Alvino	4	4
IV.	M. Treves	0	8
	Partini	4	4
	de Fabris	5	3

für welche sich die Stimmen wie vorstehend verteilten.

Prof. Semper suchte zuerst durch seine Abstimmung für den Sieg Cipollas und Alvinos, d. h. des Basilikalsystems einzutreten. Endlich stimmte er, als noch keine Entscheidung gekommen war, für das Projekt Partinis als das beste trikuspidale, und gegen das des Herrn de Fabris. Dieses hatte das Glück, zu allerletzt zur Abstimmung zu gelangen, und zu einer Entscheidung glaubte die Kommission diesmal doch endlich kommen zu müssen. So trug de Fabris den Sieg davon.

8. Die Sgraffito-Dekoration*).

Man hat mich von verschiedenen Seiten um Auskunft über das Verfahren bei Ausführung von Sgraffito-Dekorationen auf äußeren Putzflächen befragt, was mich veranlaßte, darüber einige Notizen aufzusetzen, die ich gerne der Oeffentlichkeit zu übergeben bereit bin, für den Fall, daß sie dazu genügendes Interesse gewähren sollten.

Wirklich scheint sich die allgemeine Aufmerksamkeit der Architekten und Dekorateure endlich diesem uralten Verzierungsverfahren wieder zugewandt zu haben, nachdem ich dasselbe schon vor mehr als 20 Jahren zum erstenmale wieder seit der Zeit der Renaissance für Deutschland ins Leben gerufen hatte, zuerst bei der dekorativen Ausstattung der oberen Wandflächen des königlichen Hoftheaters zu Dresden und bald nachher zur Ausschmückung der Façade eines Wohnhauses in Hamburg. Viel später (erst in den letzten Jahren) fand sich Gelegenheit für mich, auch am eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich und an der Sternwarte ebendaselbst die gleiche Verzierung anzubringen.

Diese Technik empfiehlt sich überall, wo die Baukunst gezwungen ist, zur Bekleidung der äußeren Mauerflächen den Putzmaurer zu gebrauchen, zunächst und ganz besonders dadurch, daß sie recht eigentlich dem Bereiche dieses Baugewerkes angehört, dessen im allgemeinen gering geachteter Anteil am Bauen dadurch Bedeutung erlangt und der Kunst sich nähert. Die Sgraffitozeichnung hat in dieser Beziehung, weil sie so ganz mit der Technik des Tünchers verwachsen und eins ist, im Stile den

*) Zuerst erschienen im „Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst“ von Karl v. Lützow, 1868, Nr. 6, 7 und 8.

Vorzug vor der Freskomalerei, welche letztere übrigens im Technischen sehr nahe mit jener verwandt ist, insofern nämlich beide Methoden der Wanddekoration einen feuchten und noch weichen Mörtelgrund bedingen, daher auch nur rasch und stückweise arbeiten. — Das Verfahren, dunkle Flächen mit einer helleren (anfangs weichen) Decke zu überziehen und dann durch Auskratzen von Teilen des Ueberzugs und Bloßlegen des darunterliegenden dunklen Grundes Formen und Zeichnungen hervorzurufen, ist, wie gesagt, uralt. Wie es scheint, ist es zuerst in der Töpferei angewandt worden, wenigstens bieten archaische Vasen Griechenlands und Etruriens die ältesten Beispiele seiner Anwendung (Arkesilasvase). Welche Anwendung dieses Verfahren ferner in der Baukunst der alten Völker fand, darüber scheinen die Nachrichten zu fehlen, wenigstens sind sie mir unbekannt geblieben. Ob auch das hohe Mittelalter dasselbe kannte und zu Wanddekorationen oder sonstwie benutzte, darüber zu urteilen fehlen mir gleichfalls bestimmte Anhalte, doch ist es mir, als hätte ich Spuren linearer Verzierungen, schwarz auf weißem Putzgrunde in Sgraffitomanier ausgeführt, an einigen der gotischen Zeit angehörigen Fachwerksgebäuden auf meinen Reisen gesehen*).

Dem sei nun wie ihm wolle, so bleibt gewiß, daß erst mit dem 15. Jahrhundert, als man in Italien anfing, große Façade-

*) Das älteste mir bekannte in Sgraffitomanier verzierte Haus ist in Florenz in der Via del Canto de' Nelli, hinter der Medicäerkapelle. Die mit der besten Technik ausgeführte und noch besonders deutlich sichtbare Verzierung mußte aber im Jahre 1865 bei der Renovierung des Hauses einer einfachen Quadereinteilung mit einigen Friesen (gleichfalls in Sgraffito) weichen. Die Dekorationsmotive waren im Stil des Tabernakels von Orcagna in Or S. Michele zu Florenz, die Spitzbogenfenster von kräftigen gewundenen Säulen flankiert und das Ganze von reichen Blätterornamentstreifen eingerahmt, die Pfeiler zwischen den Fenstern mit Wappen, Blumenvasen, aus denen sehr streng gezeichnete Lilien und Rosen hervorwuchsen, 2c. bedeckt. (Mitteilung des Dir. Prof. Adolf Gnauth an H. S., der 1868 in Venedig die Revision dieses Aufsatzes besorgte.)

flächen mit Putzmörtel zu bekleiden, die Sgraffitomalerei allgemeinere Aufnahme fand und sich von Italien auch auf die nördlichen Länder verbreitete (Prag, Augsburg, München)*).

In Italien hält sie sich bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts (verschiedene der Spätrenaissance angehörige Paläste in Florenz und Pisa), in welcher Zeit sie aber ihren Halt verliert und infolge der allgemeinen Entartung des Geschmackes zuerst in Schnörkel verfließt, zuletzt ganz verschwindet, als zu nüchtern und allen den angewandten Künsten zum Trotz zu wirkungslos. Auch im Technischen zeigt sich ein rascher Verfall. Die späteren Sgraffitoflächen sind mürbe und bröckelig, weil erdige Farbstoffe zur Bereitung des dunkeln Mörtelgrundes benutzt wurden.

Die Technik, um welche es sich handelt, ist ein Zeichnen al fresco, d. h. in den nassen Mörtel. Von der Bereitung des letzteren und der Art seines Auftrages ist sowohl das Gelingen der Zeichnung wie auch die Dauerhaftigkeit der Wandschmuckes abhängig. Dabei kommen vor allem folgende zwei Punkte in Betracht: erstens daß der Mörtel langsam trockne, um Zeit zur Ausführung größerer Bildflächen zu gewähren, während er noch einigermaßen weich ist. Zweitens muß er in seinen verschiedenen Schichten nach dem Trocknen zu einer homogenen, sehr festen Masse erhärten.

Durch viele Versuche bin ich auf rein empirischem Wege dahin gelangt, einen Bewurf zu bereiten, der wie zu Glas erhärtet, niemals blättert oder Risse bekommt, jeder Witterung trotzt und jeden gewöhnlichen, ja selbst den Cementmörtel an

---

*) Genau in der Art des italienischen Sgraffito finden sich vortrefflich erhalten auch in Ulm verschiedene Façaden und der Hof des Kameralamts. Quadereinteilung, die kleinen Fenster mit reichen architektonischen Rahmungen und Aufsätzen, Delphinen, Kandelabern ꝛc. verziert, reiche Gurtbänder. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Mitteil. d. Dir. Prof. A. Gnauth.

Dauer und Festigkeit übertrifft. Ich bin nicht Chemiker genug, um die Ursachen dieser Eigenschaften des mit Steinkohlenschlacke bereiteten Mörtels erklären zu können, doch glaube ich, daß die glasartige Beimischung der raschen Erzeugung von kieselsaurem Kalk förderlich ist, der die glasartige Textur des erhärteten Mörtels veranlaßt.

Ich gebe hier in aller Kürze das Verfahren, das bei der Bereitung der Mörtelflächen am eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich seine Anwendung fand. Zuerst spritzt man das rauhe Mauerwerk an, wie man es bei gewöhnlichem Verputze macht (Berappung). Um aber schon dieser ersten rauhen Unterlage mehr Festigkeit und ihren hervorragenden Rauheiten mehr Schärfe zu geben, wird etwa $^1/_{10}$ grob gestoßene Steinkohlenschlacke dem sonst nach gewöhnlicher Weise mit grobem Kiessand bereiteten Spritzmörtel hinzugefügt.

Diesen Untergrund läßt man anziehen und trocknen und legt dann den ersten Auftrag auf. Dieser besteht aus folgender Mischung:

5 Teile pulverisierten Wetterkalks (langsam unter Sand abgelöscht).
6 „ schwarzen scharfen Flußsandes.
2 „ grob gestoßener Steinkohlenschlacken. (Hier können Körnchen dabei sein wie kleine Schrote.)

Der Auftrag, der dick genug sein muß, um alle Unebenheiten des Untergrundes zu decken und auszugleichen, wird mit dem Streichbrett glatt geebnet und festgedrückt. — Auf ihn folgt, während er erst halb angezogen hat und noch feucht ist, der zweite Auftrag ungefähr in gleicher Dicke. Er ist folgenderweise zusammengesetzt:

4 Teile pulverisierten (unter Sand langsam abgelöschten) Kalkes.
3 „ schwarzen Sandes.
4 „ Schlacken (jedoch so fein wie Sand gestoßen).
1 „ Holzkohlenstaubes.

Frankfurter Schwarz nach Befinden. Letzteres dient nur, um die Schwärze des Mörtels zu verstärken, trägt aber nichts zur Festigkeit der Masse bei, ist daher nur vorsichtig anzuwenden. Das Gleiche gilt von der Holzkohle.

Auch diese Schicht wird fest angedrückt und wohl geebnet. Auf sie folgt, noch ehe sie trocknet, die dritte, dünnere Oberschicht, die aus folgendem Auftrage besteht:

$3^1/_4$ Teile Kalk (wie oben).
2 „ Sand.
4 „ Schlacken.
1 „ Holzkohlenstaub.
$^1/_8$ „ Frankfurter Schwarz.

Alles ist durch ein Haarsieb durchzusieben. Zum Abglätten der Fläche nimmt man zuletzt die gleiche Mischung, jedoch nur mit einem Teil Sand statt zweier.

Solange die sorgfältig abgeglättete Fläche noch nicht trocken ist, folgt nun zuletzt der dreimalige Anstrich mit Kalkmilch, der nur so viel Dicke erhält, als nötig ist, um den schwarzen Grund zu decken (etwa eine Linie Schweizermaß). Man kann, um das grelle Weiß des Kalkanstriches zu vermeiden, etwas Erdfarbe hinzusetzen; jedoch ist dieses Mittel gefährlich, weil leicht Flecken entstehen, wie an der Façade zu Hamburg wahrzunehmen ist, wo in meiner Abwesenheit zu viel Ocker oder dergleichen dem weißen Kalkanstrich beigefügt wurde, der infolge dessen im Regen dunkel und zwar verschiedentönig dunkel wird. Bei der eidgenössischen Sternwarte habe ich das Weiße des Anstrichs dadurch zu dämpfen gesucht, daß ich nach der Erhärtung das Ganze mit in Lauge aufgelöstem Asphalt (Judenpech) bestrich. Dieser setzt sich in die Poren des Anstrichs und gibt dem Ganzen einen klaren, durchsichtigen Ton, der sich nach Belieben stimmen läßt. Es erhellt aus dieser Beschreibung des Verfahrens, daß dabei die Steinkohlenschlacke keineswegs als bloß färbender Bestandteil, sondern zugleich als Bindemittel (caementum im antiken Sinne)

in Betracht kommt. Ich bemerke noch, daß nach meinem Dafürhalten die Beigaben von Kohle und Frankfurter Schwarz nur für den letzten Auftrag notwendig sind. Ich habe die Mischungen gegeben, wie sie beim schweizerischen Polytechnikum in Anwendung kamen.

Gleich nach dem mit dem Borstpinsel (Tüncherpinsel) aufgetragenen dreifachen Anstrich mit Kalkmilch wird der Karton auf die Fläche mit Kohlenstaub übergepaust, und die Zeichnung desselben erfolgt wie auf weißem Papiergrunde, nur treten an die Stelle der Kreide oder des Bleistiftes die stählernen Spachtel und der Grabstichel. Bei der Ausführung dürfen keine Unterbrechungen eintreten, sondern jedes Stück muß rasch fertig gemacht werden. In der Komposition ist schon darauf Rücksicht zu nehmen, daß dieses möglich bleibe. Auch soll die Ausführung im Stil und Charakter dieser raschen Darstellungsmanier entsprechen.

Alles Aengstliche und Kleinliche ist zu vermeiden, das übrigens auch dem monumentalen Wirken, das durch diese Wanddekoration erstreb. und unterstützt werden soll, entgegentritt.

Man darf die Schraffierungen durch aufgesetzte Lichter wirksamer machen; doch hüte man sich vor Mißbrauch dieses Mittels, dessen Anwendung schon gewissermaßen die Grenzen der reinen Zeichnung überschreitet.

Die Sgraffitomanier ist eine Art Niello im großen. Wie dieses bald die Zeichnung auf hellem Grunde hervorhebt, bald umgekehrt vorführt, ebenso ist es beim Sgraffito der Fall. Läßt man die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde stehen, so muß man ihr mehr Fülle geben als im umgekehrten Falle, weil die dunkeln Gründe an den hellen Umrissen gleichsam zehren und sie mager machen. Dies berücksichtige man auch beim Detaillieren des Innern der weißen Formen (seien es Ranken, Blumengewinde, Figuren oder was immer), weil man darin leicht zu viel thut. Den Grund hebt man entweder ganz schwarz heraus, oder man

gibt ihm durch Stehenlassen weißer Linien oder Punkte eine „Taille". Doch sei man auch hier vorsichtig und vermeide das Konfuse und Gesuchte.

Schwarze Formen auf dem stehengelassenen weißen Grunde sind zierlich und schlank zu halten, auch innerlich mit Maß zu detaillieren. Der Grund muß im Flächeninhalte vorherrschen, weil auch hier die schwarze Masse an der weißen Masse zehrt. Diese Methode ist vorzüglich bei Rankenwerken, Palmettenfriesen und Aehnlichem anwendbar.

Eine dritte Methode ist nun die reine Zeichnung, wobei nur die Umrisse der Figuren herausgekratzt und die inneren Partien derselben mit Schraffierungen herausgehoben werden. Letztere veranlassen, daß das Dargestellte als Masse immer etwas dunkler erscheint als der Grund, und dieser Massengegensatz ist notwendig. Die Stärke der Umrisse und Schattenstriche richtet sich natürlich nach der Größe des Werkes, nach der Höhe des Ortes, wo es anzubringen ist, nach der Entfernung des Gesichtspunktes, nach dem Charakter des Ganzen und Einzelnen, nach der Individualität des Künstlers und nach vielen anderen Dingen, so daß ich in dieser Beziehung den auch hierüber an mich gerichteten Fragen nichts Positives entgegnen kann. Im ganzen gilt der Satz: die Mauerfläche muß Fläche bleiben. Die Dekoration überschreite das Gebiet der Flächenverzierung so wenig wie möglich; sie werde nicht zu plastisch, naturalistisch, sie vermeide Löcher und Vorsprünge.

In letzterem Sinne sind, glaube ich, schattierte Spiegelquadern (wie sie häufig auf alten italienischen Sgraffitowänden vorkommen), architektonische Reliefformen u. dergl. im ganzen zu vermeiden. Doch bin ich in dieser Beziehung kein gar eifriger Purist. Alles ist erlaubt, was dem Ganzen nicht schadet, sondern hilft, und was den Meister lobt.

Man hat mich nach den Instrumenten befragt, die der Sgraffitozeichner braucht. Es sind Stahlgriffel von verschiedener

Größe und Form, je nach dem Bedürfnisse und der Gewohnheit des Künstlers. In der Regel sind sie 5—6 Zoll lang, in der Stärke von Zimmermannsbleistiften, an einem oder an beiden Enden spachtelförmig oder auch löffelförmig auslaufend. Andere sind wie Schaufeln geformt, andere hakenförmig. Ein spitzer Griffel dient zum Vorreißen der Konturen, nachdem sie mit Kohlenstaub aufgepaust worden.

Die spachtelförmigen Instrumente haben verschiedene Breiten, bis zu 1 Zoll Breite und mehr. Von besonderem Nutzen ist der ohrlöffelförmig gestaltete Griffel. Man hat auch Instrumente zum gleichzeitigen Ziehen von Parallellinien, wie Zahneisen gestaltet; andere zum konzentrischen Kreisziehen. Um auch Ornamente (wie Mäander, Zopfgeflechte u. dergl.) auszuführen, bedient man sich am besten der Blechschablonen, indem man das Offenliegende entweder sogleich wegschabt, oder mit dem Grabstichel vorreißt und nachher wegnimmt.

Solange der Grund und der Kalküberzug noch irgend einen Grad von Feuchtigkeit und Weiche besitzen, läßt sich alles mögliche vornehmen. Man kann ohne Gefahr ganze Flächen und Linien (die man bereut) frisch mit Kalkmilch überdecken und darauf Neues schaffen. Nur vermeide man es, zu tief in den schwarzen Grund einzuschneiden, weil sonst ein störender Schatten das Ripentimento verrät. Auch setzt sich der Regen in diese Vertiefungen. Jedoch ist auch hier keine zu große Aengstlichkeit von nöten.

Welche Hilfsmittel und Freiheiten in dieser und in anderen Beziehungen die gedachte Sgraffitomanier gestattet, das habe ich bei der eigenhändig ausgeführten Arabeskendekoration unter der Kuppel der hiesigen Sternwarte erprobt. Diese Arabesken sind sozusagen aus freier Hand entstanden. Die Aufpausung der Zeichnungen auf die Wandflächen geschah nur in den allgemeinsten Massenpartien ohne Detaillierung, alles Einzelwerk wurde improvisiert, was mitunter mißglückte und Ripentimenti zur

Folge hatte. Dessenungeachtet ist diese Arabeske meines Erachtens im Stile besser, als der allerdings viel kunstvollere Schmuck an der nördlichen Façade des Polytechnikums.

Die Kosten der Sgraffito-Dekoration des Polytechnikums in Zürich beliefen sich, alles gerechnet, auf ca. 8000 Frank. Der Quadratinhalt der mit Zeichnungen bedeckten Fläche beträgt etwa 5000 Quadratfuß. Die Künstler erhielten für ihre Leistungen 6000 Frank.

Hottingen, den 5. Okt. 1867.

Als Nachtrag zu meinem Aufsatz über das Sgraffito habe ich noch zu bemerken, daß diese Dekoration in der südlichen Schweiz und bei Como selbst an einfachen Bauernhäusern häufig vorkommt. Der ganz gewöhnliche, mit grobem, grünem Kiessand zubereitete Putz wird mit Kalkweiße überzogen und bildet die Grundlage eines sehr geschmackvollen Musters, das wie Damastmuster wirkt und besser aussieht als der gewöhnliche Kontrast zwischen Schwarz und Weiß. Ich bemerke dies, um zu zeigen, daß auch mit den einfachsten Mitteln in dieser Manier viel erreicht werden kann. Das Dessin muß bei dieser Art von Sgraffito natürlich großblumig, breit, damastartig sein. Ich glaube übrigens, daß in Prag ähnliche einfache, auf grauem Kalkgrunde ausgeführte historiierte Sgraffitonachahmungen vorkommen, nämlich Zwickelfiguren (die artes liberales u. a.) über einer Bogenfaçade im Schloßgarten.

The borrower must return this item on or before the last date stamped below. If another user places a recall for this item, the borrower will be notified of the need for an earlier return.

Non-receipt of overdue notices does ***not*** *exempt the borrower from overdue fines.*

Frances Loeb Design Library **Cambridge, MA 02138**	**617-495-9163**
SEP 1 0 2003	
JAN 1 3 2003	